الجمهوريّة العربيّة السوريّة
جـامـعـة دمـشـــق
كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة
قـسـم اللـغـة الـعربيّـة وآدابها

النّص النّقديّ عند الآمديّ " طبيعته وأبعاده "

أطروحة مقدّمةٌ لِنَيلِ درجة الدكتوراه في اللغة العربيّة وآدابها

إعداد الطالب: بسّام النظامي

إشراف الدكتور: حسن الأحمد

العامّ الدراسي ٢٠٢٢ ـ ٢٠٢٣

شكر وعرفان

إلى حَسنة العلم، وباعث الهمم...

إلى مَن غرس بذرة هذا البحث، فأينع غصناً في شجرة علمه الوارف...

إلى مَن عاش معي في هذا البحث موجِّهاً رشيداً، وناصحاً أميناً...

إلى برّ العلم وملاذ الطالبين، ذي السّعي المشكور، والفضل المشهور...

فكانَ الأستاذ النّاقد، ومنبع العلم النافذ، ومنهل الورّاد، ومنقذ الظمآن...

الأستاذ الدكتور: حسن الأحمد

إليك الحبّ والإخلاص وأشياء أخرى...

Abstact

The study deals with the critical text of Al-Amidi, its analysis and description, this text that formed an important part in the criticism of the fourth century AH, where the critica movement was active, critical literature and disputes abounded, and cultural critics' trends varied and their views on literary texts varied. This study came to characterize and analyze the Al-Amidi text, to understand the relationship between the text and its producer, and to study the influences on the supremacy of existing models between the texts. To present it to the reader. It also aims to establish the concept of the critical text, and to search for its patterns and issues in the critic's visions and texts' connotations, in order to draw new, deeper and more comprehensive landmarks for the critical thought of the Amidi based on a new reading.

The study followed a descriptive and analytical approach regarding the nature of research in terms of collecting information, analyzing data, and forming a critical view. How did he treat it?

The study is divided into a theoretical section that simplifies the concepts and terms that constitute the approved vision of the subject, and a section in which an applied study of texts, their analysis and interpretation from a critical point of view, and the collection of opinions related to creative and critical texts of Al-Amidi; For the reader to know that research on the text, its components and systems has gained importance in literary and critical studies, and formed an essential part in making critical judgments.

The research included the talk about all this in several chapters, each chapter was followed by a mention of the most important results, then the study concluded with the general results reached by the research at the end.

Keywords: text, Amidi, critical, literary, creativity, Procedures, Issues, Artistic, Interpretation, Metrics, Semantics, The Poetry

Damascus Universtiy

Faculty of Arts and Humanities

Department of Arabic

The critical Text at Al Amidi "Its Shape and Dmensions"

A thesis submitted to obtain a doctorate degree in Arabic language and literature

Prepared by the student: Bassam Al-nizami

Supervised by Dr: Hasan Al-Ahmad

Academic year 2022-2023

فهرس المحتويات

الملخّص.....٧

. المقدّمة.....٨ . ١٦

. الإشكاليّة البحثية وتساؤلاته.....١٠

. هدف البحث.....١١

. أهميّة البحث ومسوّغاته.....١١

. مصطلحات البحث.....١٢

. حدود البحث.....١٣

. منهج البحث وأدواته والدراسات السّابقة.....١٣

. مكوّنات البحث.....١٤ . ١٦

. التمهيد.....١٧ . ١٩

الفصل الأول: النّص الأدبيّ في النقد من المفهوم المعجمي إلى التأويل النقدي... ٢٠ . ٥٦

أولاً: مفهوم النّص في النقد العربي القديم، والنّقد الحديث..... ٢١ . ٣٠

أ. مفهوم النّص في النّقد العربيّ القديم..... ٢١ . ٢٧

. النّص لغة ..... ٢١ . ٢٢

. النّص اصطلاحاً ..... ٢٣ . ٢٧

ب . مفهوم النّص في النقد الحديث..... ٢٨ . ٣٠

ثّانياً: . خصائص النّص في النقد القديم ومقوّماته..... ٣١ . ٤١

ثالثاً: . إبدالات المصطلح وتحليل النص..... ٤٢ . ٥٥

. النّص نسج..... ٤٣

. النّص نظم..... ٤٦

. النّص مؤلَّف..... ٥٠

. النّص وثيقة..... ٥١

. تحليل النّص..... ٥٣

. التفسير..... ٥٤

. التأويل..... ٥٥

. نتائج الفصل الأول..... ٥٦

الفصل الثاني: اتجاهات النّص النقدي عند الآمديّ ومفهوم الإبداع الفنّي.....٥٧ . ٨٩

أولاً: اتجاهات النّص النقدي.....٥٨ . ٧٢

أ. الاتجاه البيئي.....٥٨ . ٦٢

. الضابط الزماني.....٥٩ . ٦٠

. الضابط المكاني.....٦١ . ٦٢

ب . الاتجاه الاجتماعي.....٦٣ . ٦٤

ج . الاتجاه الفنّي.....٦٥ . ٧٢

ثانياً . نصّ الآمديّ بين القديم والمُحدَث.....٧٣ . ٧٧

ثالثاً: مفهوم الإبداع الفنّي في قضايا النّص النّقدي.....٧٨ . ٨٨

أ . الإبداع الفنّي في مفهوم الشّعر.....٧٨

ب . الإبداع الفنّي في ثقافة النّاقد.....٨٢

ج . الإبداع في مذهبَي الطّبع والصّنعة.....٨٤

. نتائج الفصل الثاني.....٨٩

الفصل الثالث: الإجراءات النقديّة للنّص النّقديّ عند الآمديّ.....٩٠ . ١٥٩

أولًا: . السّرقات الأدبيّة.....٩٢. ١٠٩

أ . سرقات المعاني..... ٩٩ . ١٠٧

. الأخذ.....٩٩

. الأخذ مع التقصير.....١٠١

. عكس المعنى.....١٠٢

. نقل المعنى.....١٠٢

. كشف المعنى.....١٠٣

. الإلمام.....١٠٤

. الخلط.....١٠٥

. الاتّباع.....١٠٦

ب . سرقات الألفاظ والمعاني.....١٠٨ . ١٠٩

. أخذ اللفظ والمعنى جميعاً.....١٠٨

. أخذ المعنى مع تعسّف اللفظ.....١٠٨

. أخذ المعنى مع إكثار اللفظ.....١٠٩

ج . موقف الآمديّ من سرقات أبي تمّام والبحتريّ.....١١٠ . ١١٢

ثانياً . الفنون البديعيّة.....١١٥ . ١٣١

. الطّباق.....١١٦

. فنّ التجنيس.....١٢٠

. الاستعارة..... ١٢٣

ثالثاً: قضايا النّص النّقدي.....١٣٢ . ١٦٠

. اللفظ والمعنى.....١٣٢

. الصدق والكذب.....١٣٨

. الموازنات الأدبية.....١٤٩

. نتائج الفصل الثالث.....١٦١ . ١٦٢

الفصل الرّابع: النّص النقديّ بين الرّؤى النفسيّة والدّلالات التعليليّة .....١٦٣ . ٢٠٠

أولاً: العلاقة بين الذّوق الفطريّ والهوى النفسيّ في تفسير النّص النقديّ.....١٦٤. ١٧٥

ثانياً . تعليل النّص النقديّ وفق المقدرة النّقديّة وموضوعيّة النّاقد.....١٧٦ . ١٩٨

أ . المقياس العروضيّ.....١٧٧

ب . المقياس اللغويّ.....١٨٠ . ١٩٣

. الخروج على قواعد النّحو.....١٨٠

. المعاظلة في الكلام واستعمال الغريب الوحشيّ.....١٨٥

. استعمال الكلمة في غير مدلولها الحقيقيّ.....١٩٠

ج . مقياس اللياقة الشّعريّة.....١٩٤ . ١٩٩

. نتائج الفصل الرّابع.....٢٠٠

. خاتمة ونتائج.....٢٠١ . ٢٠٢

. فهرس المصادر والمراجع.....٢٠٣ . ٢١٢

. ملخّص .

يتناولُ البحث النّص النقديّ عند الآمديّ (ت٣٧٠هـ)، وتحليله وتوصيفه، هذا النّصُّ الذي شكّل جُزءاً له أهميّته في نقد القرن الرّابع الهجريّ، إذ نشطت الحركةُ النقديّة، وكَثرت المؤلّفات النقديّة والخصومات، وتعدّدت اتجاهات النقاد الثقافيّة واختلفت نظراتهم إلى النّصوص الأدبيّة.

وجاء هذا البحث لتوصيف نصّ الآمديّ وتحليله، لِفَهم العلاقة القائمة بين النّص ومُنتِجه، ودراسة المؤثّرات في سيادة النّماذج القائمة بين النّصوص، فالبحثُ لا يسعى إلى نقل ما هو موجود من آراء نقديّة فحسب، بل يسعى إلى تعمّق الفحص فيها وصولاً إلى جوهر الفكرة التي يطمح الآمديّ أن يقدّمها للقارئ، كما يهدف إلى تأصيلٍ لِمفهوم النّص النّقديّ، والبحث عن أنماطه وقضاياه في رُؤى النّاقد ودلالات النّصوص، بغية رسم معالم جديدة أعمق وأشمل للفكر النّقديّ عند الآمديّ انطلاقاً من قراءة جديدة.

واتّبعَ البحث منهجاً وصفيّاً تحليلاً فيما يخصّ طبيعة البحث من حيث جمع المعلومات وتحليل البيانات وتشكيل النّظرة النقديّة، متحدثاً عن مفهوم النّص وخصائصه في الأدب والنقد بشكل عامّ، كما تناولَ النّصّ النّقديّ عند الآمديّ بوجهٍ خاصّ، وكيف نظر إلى معنى النّص ومقوّماته، وكيف عالجه.

وينقسمُ البحث إلى قسم نظريّ فيه تبسيط للمفاهيم والمصطلحات التي تشكّل الرؤية المعتمدة للموضوع، وقسم فيه دراسة تطبيقيّة للنصوص وتحليلها وتفسيرها من وجهة نظر نقديّة، وجمع الآراء المتعلّقة بالنّصوص الإبداعيّة والنقديّة عند الآمديّ.

الكلمات المفتاحيّة: النّص، الآمديّ، النّقديّ، الأدبيّ، الإبداع، الإجراءات، القضايا، الفنّي، التفسير، التأويل، مقاييس، الدّلالات، الشّعر.

. مقدّمة .

عرف النّقد الأدبيّ في تاريخه العديدَ من الاتّجاهات النّقديّة التي عكف أهلها على طرح اجتهادات تنظيريّة وتطبيقيّة، حاولوا من خلالها مَنهَجَة النقد من خلال تقديم طروحات متعدّدة في تحسين فاعليّة الشّعر العربيّ؛ إذ هو الأداة الفاعلة التي تُظهِر صُور الزّمان والمكان، فكان لا بدّ في هذه المرحلة من تقدّم النّقد الأدبيّ التركيزُ على النّص النّقديّ الذي يُسعى من خلاله إلى تفسير النصوص الأدبيّة شعرها ونثرها في ضوء ما يناسب أهل العصر؛ الأمر الذي يدفع النّاقد إلى شرح تعليليّ أحياناً، وتقديم البرهان الذي صدر عنه في نظراته النقديّة وقراءته التفسيريّة، أحياناً أخرى، ومع هذا التأصيل النقديّ كان نصّ الآمديّ حاضراً في شتّى الاتجاهات النّقديّة التي ظهرت آنذاك سواء الاتجاه الفنّي أو اللغويّ أو البلاغيّ أو غير ذلك.

هذا التجاور بين النصوص النقدية في مرحلة الازدهار الذهبي لعصور النقد العربي القديم كان دافعاً للوقوف عند نصّ الآمدي، بغية إقامة كيان مستقلّ للنقد الأدبي القديم، فالنّص النقديّ إبداع، والناظر في النقد العربي القديم يجد أنّ ملكة النّقد العربي كانت تعنى بماهيّة الشعر بوجه خاصّ، ينظر فيه النّاقد ثم يصدر رأيه إن إيجاباً أو سلباً، والآمديّ واحد من هؤلاء النقّاد الذين شغلهم النّص الأدبي فاعتنى بشرحه وتحليله وتفسيره؛ لأنّه كان يرى في تلك النصوص إبداعاً معرفيّاً، فترك في النقد تراثاً قيّماً.

ولمّا كان النّص الأدبي موضع اهتمام الباحثين والدارسين من حيث تشكيله الفنّي واللغوي والنّحوي، اتجه هذا البحث لاستقصاء ما جاء عن الآمديّ من نصوص نقديّة يتناول فيها إبداع الشعراء، ويبسط فيها رأيه، ثمّ يتمّ تحليل هذه الآراء من وجهات متعدّدة، انطلقت تلك الوجهات من معرفة النّص في حدوده المعجميّة، مروراً بالاتجاهات الفكرية التي يقدّمها النّص، ويتعلّق بها، وصولاً إلى الممارسة النقديّة التي يهتمّ بها النصّ النقدي فيما يتعلّق بقضايا اللفظ والمعنى، والصّدق والكذب، والموازنات الأدبية، وكلّ ذلك في محاولة لإخضاع النصّ النقديّ نفسه لإجراءات التحليل النّصّي.

وقد استقرّ في أذهان الباحثين أنّ كتاب الموازنة للآمديّ يُعدّ وثيقة علميّة، لمّا يقدّمه من آراء في تحليل نصوص شعر الطائيَّين، ذلك الشعر الغامض والبوّاح في آنٍ واحد، وغموضه ليس في ألفاظه وتراكيبه، وإنّما في أغراضه وموضوعاته؛ ولذا فهو صالح للقراءة والتحليل النّصّي في كلّ زمان ومكان، ولكن هذه القراءات التحليليّة للنصوص مشروطة بشروط متعدّدة، فليس كلّ إنسان يستطيع فهم تلك النصوص وتحليلها، فلكلّ نصّ خصائصه التي تميّزه عن غيره، وتعصمه من أن يكون هذياناً لغويّاً، ومنذ أن وُجِد الإنسان كان الشعر هو الفنّ الذي يصوّر فيه مختلف ألوان حياته، فالنصّ الشعري فنّ، وتحليله فنّ آخر، أي إنّ تحليل النصوص إبداع على إبداع، وقد أبدع الآمدي في تحليل هذه النصوص التي قدّمها وبسط فيها آراءه.

ومن ذلك يعلم الباحث أن ثمّة علاقة بين النّص الأدبي ونقده، هذه العلاقة وجّهت المشتغلين بالأدب ودراسته إلى العودة إلى بدايات النقد الأدبي، ولا سيّما عند الآمديّ، وذلك كفيل بالتحفيز على قراءة أوليّات العمل النقديّ، ومعرفة الثقافة التي يصدر عنها الآمديّ في بناء نصّه النقديّ ومعرفة أدواته.

كل ذلك هيّأ للنصّ النقديّ الأدوات المعرفيّة والثقافيّة واللغوية، فقويت الحركة النقديّة زمن الآمديّ مع اشتداد الخصومة النقديّة حول أشعار أبي تمام والبحتري، حتّى أسّس الآمديّ بنصوصه نظرة نقديّة ورأياً هو أقرب إلى النظريّة التي اصْطُلِح على تسميتها بـ (عمود الشعر)، وقد اعتمد الآمديّ عدداً من المداخل إلى دراسة النّص الأدبي، فكان نصّه وثيقة علميّة وتاريخيّة وفنّية، تكشف معلومات عن بيئة الإبداع ونقده، وتصوّر الإبداع على أنّه نصّ فنّي له قيمه الخاصّة ومعاييره ووظائفه بذوق عربي سليم، وثقافة نقديّة واسعة مصقولة بالممارسة والمران.

. إشكاليّة البحث وتساؤلاته:

ترتكز عمليّة قراءة النّصوص إلى أهميّة تحليل المادّة الأدبيّة والنقديّة ودراستها لإدراك أبعادها الجماليّة والمعرفيّة؛ لذلك شغل النّص التراثيّ مكاناً مهمّاً في الواقع النقديّ والفكريّ، ولا سيّما أنّ هذا الواقع يشهد أزمة يعانيها النقد سواء على مستوى الإعجاب المُطلَق بمُنجزات الحضارة العربيّة أم على مستوى الإفادة ممّا خلّفته الأمة من

تراث معرفيّ من دون فهمه وتحميله ما لا يحتمل، ولأهميّة هذين المستويين يسعى البحث إلى دراسة النّص النقديّ ودلالته؛ ذلك أنّ النّص ملازم للكتابة في صورها الإبداعيّة ومراحلها النقديّة.

ولمّا كان النقد العربي يرى في النّص الأدبي غنىً في الدلالات التي تحتمل وجوهاً متعدّدة من التأويل والتفسير جاء هذا البحث الموسوم بـ " النّص النقديّ عند الآمدي . أبعاده ودلالاته " في محاولة لتتبّع النص النقدي عند الآمديّ بغية إحكام الصلة بين الأدب والبيئة المادّية وغير المادّية، أي توضيح الصلة بالأصل الذي ينتسب إليه النّص، وبالزمن، وبالوسط من جهة إحكام الصلة بين التكوين الثقافي للناقد وإنتاجه.

انطلق البحث من سؤال جوهريّ لازم البحث النقديّ في النّص القديم، وهو: كيف يُقرأ النقد القديم في ضوء معطيات العلم الحديث؟ وكيف يمكن مواجهة ذلك التراث الضخم والغني بالإبداع والنظرات النقديّة من دون تمجيده أو إنقاص من قيمته في الوقت نفسه؟ ورافق ذلك أسئلة غيرها حاول البحث الإجابة عنها، وهي:

. هل عرف النقّاد القدامى مصطلح النّص كممارسة تطبيقيّة ووضعوا لها مقوّمات محدّدة، وضوابط معلومة يكتمل بها؟

. هل نبّه الآمدي في نقده على عناصر النّص؟

. بمَ ارتبطت أهميّة النّص في النقد القديم؟ وكيف عالجها الآمديّ في نقده؟

. هل ارتبط النّص النقدي عند الآمدي بموروث أخذه عن القدماء أم له نصّ نقديّ يبنيه اعتماداً على قراءته النقديّة؟

حاول البحث الإجابة عن تلك الأسئلة من خلال قراءة الموروث النقديّ عند الآمديّ على ضوء النظريّات النقديّة الحديثة لمعرفة التحوّلات في الخطاب النقديّ ودلالة النصوص.

وانطلاقاً من الإيمان بغنى التراث النقديّ عند الآمديّ وأهمية النصوص النقديّة ونظراته التطبيقيّة جاءت هذه الدراسة لتتناول الحديث عن النّص النقديّ عند عَلَمٍ من أعلام النقد العربيّ في القرن الرابع الهجريّ، وليس المراد من النقد التنقيب عن المتشابهات، وإنّما تحديد النموذج الفعليّ الذي تُنسج حوله النصوص اللاحقة ومكوّناتها.

هدف البحث

يهدف البحث إلى توصيف نصّ الآمديّ وتحليله، لفهم العلاقة القائمة بين النّص ومنتجه، ودراسة المؤثّرات في سيادة النماذج القائمة بين النصوص، فالبحث لا يسعى إلى نقل ما هو موجود من آراء نقديّة فحسب، بل يسعى إلى تعمّق الفحص فيها وصولاً إلى جوهر الفكرة التي يطمح الآمديّ إلى أن يقدّمها للقارئ، كما يهدف إلى تأصيل لمفهوم النّص النقدي والبحث عن أنماطه وقضاياه في رؤى الناقد ودلالات النصوص، بغية رسم معالم جديدة أعمق وأشمل للفكر النقدي عند الآمديّ انطلاقاً من قراءة جديدة.

أهميّة البحث ومسوّغاته

ترجع أهميّة البحث إلى كونه يقف عند ناقد من عصر ازدهار النقد العربي القديم، هذا النّاقد الذي اكتملت مناهج الموازنة في نقده، فهو بحث يعالج قضيّة نقديّة ظهرت أصداؤها في النقد الحديث، ولكن أصولها وُجدَت مع النقد العربي القديم في دلالات النصوص، ورؤى النقّاد، وقد شكّلت تلك النصوص تراثاً نقديّاً له أهمّيته في كتب الأدب والنقد على حدّ سواء.

كما أنّه يتضمّن معرفة المعايير التي أخضع الآمدي نصوصه لها، ومعرفة العوامل المؤثّرة في إنشاء النصوص النقديّة، أي قراءة الآراء المختلفة للآمدي في إطلاق حكم القيمة على نصّ أدبي محدّد.

مصطلحات البحث

لا شكّ في أنّ البحث في النّص النقديّ عند الآمدي قد أنتج العديد من المصطلحات التي يهتدي الباحث في النقد القديم بها، وهذه المصطلحات متنوّعة بتنوّع البحث والقضايا التي تناولها، ومنها:

. النّص: وهو مصطلح يتمحور حوله البحث، له خصائصه ومزاياه، وأنواعه، وثمّة نصوص نقديّة مأثورة يأخذ بها النقاد، ونصوص نقديّة ينشئها الناقد بنفسه.

. السرقات الأدبيّة: من المصطلحات التي شغلت النّقاد قديماً، وبسطوا القول فيها متفقين على عدد من المصطلحات التي تندرج ضمن هذه القضيّة كالسّلخ والأخذ والإلمام، والخلط...، وهذه المصطلحات قد اعتنى بها البحث دراسة وشرحاً وتفسيراً.

البديع: فنّ من فنون القول التي يعتمد عليها إنتاج النصوص الأدبيّة، ولا سيّما في الشعر، وتحت هذا المصطلح تندرج مصطلحات أخرى، مثل: الجناس والطباق والتصريع، والاستعارة، وكلّها يتعلّق بتحسين الكلام وإظهار المعنى.

. الإبداع الفنّي: عمليّة يقوم بها منشئ النّص الأدبي، لإظهار نصّه في صورة الكمال الفنّي، ويحرص المبدع على التفرّد في نصّه كي لا يفنى في ذوات الآخرين إنْ كان مقلّداً.

الطبع: اتجاه في دراسة الشعر العربي القديم، نشأ مع النقاد، واصطلح على طائفة من الشعر ممن اكتملت فيه خصائص الطبع، وهو يعتمد السَّير في إنتاج النصوص على طريقة العرب الأوائل.

الصنعة: اتجاه جديد في قول الشعر يخالف أصحابه طريقة العرب القدامى، ويكثرون من وجوه الصنعية اللفظيّة والبيانيّة في أشعارهم.

العروض: مقياس لوزن الشعر يعتمد الإيقاع، وحسن نظم الشعر، ومن خلاله يتميّز النّص الأدبي بموافقته للبحور الشعريّة التي جاء بها القدماء.

حدود البحث

اعتمد البحث المرحلة الزمنيّة التي وُضع فيها كتاب الموازنة، وهي في القرن الرابع الهجري، مرحلة الخصومة النقديّة حول شعر الطائيّين، واقتصر البحث على النّص النقديّ عند الآمديّ؛ لأجل تخصيص الموضوع بغية الوصول إلى نتائج أكثر تركيزاً وغنىً من الوجهة النقديّة.

وتمّ إجراء هذا البحث في جامعة دمشق ضمن مكتبتها، والمكتبات العامّة المرتبطة بها.

منهج البحث وأدواته والدراسات السّابقة

اتّبع البحث منهجاً وصفيّاً فيما يخصّ طبيعة النقد الأدبي في القرن الرّابع الهجريّ عموماً وعند الآمديّ خصوصاً، مشفوعاً بمنهج تحليليّ تطبيقيّ لتكتمل الملاحظة والمقابلة وتحليل البيانات وصولاً إلى النتائج، إضافة إلى اعتماده المنهج التاريخيّ من خلال تتبّع النّص النقديّ عند الآمديّ في مؤلّفه (الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري)، متوخّياً الصدق في القول والعدل في الحكم، والنزاهة في الرأي، والجرأة النقديّة في إبداء الرأي والملاحظة.

وهو بحث جديد في ميدانه إذ لم يسبق . في حدود الاطلاع والمعرفة . أنّ أحداً تناول هذا الموضوع على النحو الذي تناولته هذه الدراسة، وإن كان قد طُرق من قبل نقد الآمديّ في معالجة قضايا جزئيّة، فمن ذلك:

. جبلي. نورة حسن محمد. (٢٠٠٧م. ٣٠ حزيران). **الممارسة النقديّة عند الآمدي من خلال كتابه الموازنة بين الطائيين**. العدد:١. ص . ص: ٨٠ . ٨٩. الجزائر. مجلة جامعة باجي مختار. عناية كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة.

وقفت هذه المقالة مع الآمدي في نقده من حيث تتبّع أخطاء الشعراء، في محاولة لوضع ميزان نقدي ينصف الشاعر ولا سيّما حين أكثر النقاد من الأخذ على أبي تمام أخطاءه، ومحاولة تخطئته في معانيه، واتجهت المقالة إلى تتبّع هذه الأحكام النقديّة في محاولة كشف الممارسة النقديّة في قضايا كتاب الموازنة.

. بوجرة. سميرة. (٢٠١١). **الشواهد الشعريّة في كتاب الموازنة للآمديّ . مقاربة نقديّة**. بإشراف الدكتور مصطفى درواش. جامعة مولود معمري. الجزائر. (رسالة ماجستير).

وهو بحث عُني بجمع الشواهد الشعريّة في كتاب الموازنة للآمدي، محاولاً بسط القول في معرفة خصائص الشاهد الشعري في النقد العربي القديم، وبين أهميّته النقديّة والبلاغيّة، وإظهار أثر ذلك الشاهد في كتاب الموازنة في إصدار الأحكام النقديّة على النّصوص الأدبيّة.

. جبابري. عبد الغني. (٢٠١٤م). **الأسس الجماليّة في موازنة الآمديّ**. بإشراف الدكتور زين الدين مختاري. (رسالة ماجستير). جامعة أبي بكر بلقايد. الجزائر

وهي دراسة أُعدّت لنيل درجة الماجستير في نظريّة الأدب وعلم الجمال، واقتصر بحثه على بيان الملامح الجمالية في الأحكام النقديّة في موازنة الآمديّ؛ إذ تناول شواهد متعدّدة من كتاب الموازنة ضمن قضايا لغويّة وفنّية ذاكراً تعليق الآمديّ عليها، ومبيّناً اللمحات الجماليّة في تلك الشواهد.

غير أنّ ما جاء به البحث هنا جَمْعُ النظرات النقديّة من خلال استقراء النصّ النقديّ لدى الآمديّ، النّص الموروث لديه، والنّص الذي يبنيه بنفسه، فهذا عمل لم يسبق إليه؛ إذ ليست العبرة في الشمول بل في النّوعيّة التي تبقى وحدها المسبار الأفضل لكتابة نقديّة.

مكوّنات البحث

تحدّدت معالم البحث في مقدّمة، وأربعة فصول بعد التمهيد، ففي التمهيد تناول البحث الحديث حول النقد الأدبي متمثّلاً في عصر الآمديّ، وثقافته التي جعلته يبني نصوصه وأحكامه النقديّة متوقّفاً مع أهم الاتجاهات النقديّة السائدة في ذلك العصر، بما يوفي حاجة الدراسة النقديّة والاتساع لآفاق جديدة في هذه الثقافة التي اتصلت بالآمديّ، فكان لها الأهميّة في هذا العمل؛ لأنّها رفدت البحث بنظرات أوليّة إلى النّص الأدبي.

وخُصّ الفصل الأول من هذا البحث بحديث يبيّن معنى النّص بدءاً من المعنى المعجميّ كما جاء في معاجم اللغة، وصولاً إلى المعنى الاصطلاحيّ في استعمالات النقاد، وكما هو متعارف عليه عندهم، وهذا العملُ اقتضى البحث عن التدرّج التاريخيّ، والتطور الدلالي لمصطلح (النّص) واستخدامه مصطلحاً نقديّاً، ثمّ الوقوف

عند معناه في النقد الحديث، وتناول الحديث هنا خصائص النّص ومزاياه، وإبدالات المصطلح في قراءة النصوص وتحليلها.

وأمّا الفصل الثاني فكان في قسمه الأوّل حديثاً عن اتجاهات النّص النقدي عند الآمديّ، تلك الاتجاهات التي أثّرت في صياغة النّص النقدي، واختيار النّص الأدبي الذي يمارس عليه الناقد عمله، فكان أوّلها: الاتجاه البيئي وما يعنيه من حدود زمانيّة ومكانيّة اختار الناقد نصوصه من خلالها، وأثر تلك البيئة في صياغة النّص وإصدار الأحكام، ثمّ الاتجاه الاجتماعيّ، والاتجاه الفنّي، وجميعها لها مؤثّراتها في تحليل النّص أو تركيبه.

في حين تناول القسم الثاني من هذا الفصل قضيّة القديم والمُحدث، وقسم آخر أُريد في هذا الفصل لمبحث الإبداع الفنّي في قضايا النّص، فيما يتعلّق بمفهوم الشعر والشاعر، وصفات الناقد، والإبداع في مذهبَي الطّبع والصّنعة.

وبغية إخضاع النّص النقدي نفسه لإجراءات التحليل النّصّي تعلّق الفصل الثالث بسابقه، وتكاتف معه ليتّجه إلى قضايا النّص وطرائق الآمديّ في فهمه، من خلال آليّات تتعلّق بدراسة الفنون البديعيّة، والسرقات الأدبيّة، والإجراءات النقديّة التي شُغِل بها النّص النقديّ فيما يتعلّق بقضايا اللفظ والمعنى، والصّدق والكذب، والموازنات الأدبيّة.

واتّجه الفصل الرّابع إلى البحث في تفاصيل النّص النقديّ وتتبّع رؤاه النقديّة ودلالاته الفنّية، فجاء الحديث عن التفسير النفسي وعلاقته باستخدام النّص وإصدار الأحكام، وقُسِم هذا الفصل إلى قسمين: أحدهما للحديث حول العلاقة بين الانطباع الفطريّ والهوى النفسي في تفسير النصوص الأدبيّة، وتبيين أثر النقد الانطباعيّ وخضوع الناقد لأعراف نفسيّة أو قَبَليّة في تفسيره للنّص، وصولاً إلى القسم الثاني الذي خُصص للحديث عن تعليل هذا النّص وإصدار الأحكام وفق آليّات نقديّة، ومنهجيّة علميّة، اكتسبها الناقد بفعل عوامل متعدّدة، أهمّها: الإحساس بالتغيّر في لَبِنات هذا الشعر وتطوّره في موضوعاته وطرائقه، فضلاً عن الممارسة النقديّة التي منحت الآمديّ مقدرة فنّية، وطريقة أقرب إلى العلميّة في تفسير النصوص الإبداعيّة، ومواكبة التطوّر الأدبي والنقديّ، فوجِدت المقاييس التي احتكم إليها الناقد، والموضوعيّة التي ابتعد فيها الهوى الفطريّ والذوق الانطباعيّ وما يتصل به من أحكام موجزة بعيدة عن التعليل والتفسير، ليتناول النّص معلّلاً حكمه النقدي.

وأُتبِع كلّ فصل بذكر لأهمّ النتائج التي استطاع البحث الوقوف عندها في الدراسة، وقد أفاد البحث في ذلك كلّه من المصادر العربيّة قديمها وحديثها، والمصادر المترجمة بما يخدم موضوعه، وقد أُثبتت هذه المصادر جميعها في نهاية البحث بعد أن سُجِّلت أهمّ النتائج في الخاتمة.

واعتمد البحث في ذلك كتاب الموازنة للآمدي بأجزائه الثلاثة، واحتاج الأمر إلى تكرار لبعض النصوص والشواهد في أماكن متعدّدة خدمة للقضيّة المطروحة وتداخل بعض القضايا في بعض.

وليستْ الدّعوة في أنّ البحث قد أتى على كلّ ما يمكن أن يقال في هذا الموضوع؛ وذلك لكثرة الصعوبات التي واجهته، منها: ضخامة المادّة النقديّة التي فيها نصوص الآمديّ النقديّة، فهي وإنْ جُمعَت في كتاب وصل إلينا غير أنّها احتوت من النصوص ما يحتاج إلى دراسات أطول من هذه الدراسة، فكان لا بدّ من التأمّل والصبر لتتبّع النّص واستخراج الأحكام والنظرات المتعلّقة به، ومنها: ترك الحكم في النصوص الإبداعيّة للقارئ من دون أن يفضّل الناقد بين نصّين يوازن بينهما، فتتعدّد الاتجاهات وتختلف الرؤى في قراءة النّص النقديّ في محاولة تمييز بين الحكم الذي يطلَق على النّص مباشرة، والعبارة التي توجَّه إلى منشئ النّص.

فإنْ وُفِّقتُ في ذلك فبفضل من الله ومنّة، وإلّا يكفيني شرف المحاولة بإخلاص لخدمة اللغة العربيّة، والنقد الأدبيّ، بعد أن بذلت كلّ جهد، وسخّرت كل ما أستطيع من وقت لإثراء هذا البحث؛ ليظهر في الصورة التي بين أيديكم، فيرضي المجهود ربّي أوّلاً، ثمّ يرضي القارئ شكلاً، ويغنيه مضموناً.

. التّمهيد .

العملُ النقديّ فعلٌ متّجه لتقويم العمل الأدبيّ، يقوم به النّاقد اعتماداً على معطياتٍ ثقافيّة، وأدوات أدبيّة، تمكّنه من قراءة النّصوص ودراستها، فيكشف من خلالها القِيَم الجماليّة في الحياة الأدبيّة، ويظهر الأداء الفنّي للأدب وإحكام صنعته، فيكون النّقد موقفاً من النّص الأدبي، يقوم به النّاقد وفق رؤية تهتمّ بتحليل العمل الأدبيّ وتفسيره، ثمّ تقدّم الحكم بالجودة أو الرداءة، إنّه تعمّق في التجارب الشّعريّة للشعراء، ويختلف الحُكم على تلك النّصوص تبعاً لاختلاف التجارب الإبداعيّة وموافقتها لحال النّاقد.

ومنه يُعلَم أنّ ثمّة علاقة بين النّص الأدبي ونقده، هذه العلاقة وجّهت المشتغلين بالأدب ودراسته . كما وجّهت هذا البحث . للعودة إلى بدايات النّقد الأدبيّ، ولا سيّما عند الآمديّ محور البحث ودراسته، وذلك كفيل بالتحفيز على قراءة أوليّات العمل النقديّ، ومعرفة الثقافة التي يصدر عنها الآمديّ في بناء نصّه النقديّ ومعرفة أدواته.

إنّ النّقد بمعناه العامّ هو ركيزة يستند إليها الفعل الأدبي ومكوّناته الأوليّة؛ ذلك أنّ النقد موجَّه للأدب، وإن كان الأديب مبدعاً فإنّ الناقد مبدع أيضاً؛ إذ لا يخلو عمله النقديّ من الإبداع، فالعلاقة وثيقة الصلة بين النّص الأدبيّ والنّص النقديّ.

يمثّل الآمديّ مرحلة متقدّمة من النّقد القديم الذي نشأ في العصور الأولى حين كان الناقد يطلق أحكامه مرسلة من دون تعليل في أحيانٍ كثيرة، فتكون تلك الأحكام تعميميّة غير مقرونة بتفسير يوضّح مدى توافق أهل العصر على هذه النظرات، فهو نقد تسوده نظرة التعميم المعبّرة عن ذوق فطريّ وانطباع متّصل بأعراف القبيلة وثقافتها السّائدة، ويمكن القول: إنّ صيغة التفضيل المقترنة بأخبار الجاهليين النقديّة كانت أشهر صيغة نقديّة يلجأ إليها كلّ من عَرَض نفسه لنقد أدبيّ، فأصبحت مقياساً نقديّاً له شأنه في تقدم القصيدة أو البيت الواحد؛ لذلك ظهر عندهم: (أغزل بيت، وأمدح بيت، وأهجى بيت، وأشعر الشعراء...) أي إنّ صيغة التفضيل هذه كانت معياراً نقديّاً جماليّاً للحكم بين الشعراء أو الأبيات المفردة، وبها يُقاس النّص الشعريّ بشعر أبناء العصر، والناقد في ذلك معتمد على علمه بالشعر ومعرفته بالأبيات التي قالها الشعراء في قصائدهم، وصادر عن ذوقه السّليم.

والنّاظر في نصّ الآمديّ النقديّ سيجد أنّ معظم آرائه كانت ذات صِلةٍ بالعُرف العامّ الذي يحكم الشاعر أو النّاقد على حدٍّ سواء، كما أنّه متّصل بموضوعات الشعر وما يتضمّنه الشعر من معارف يعجب بها النّاقد والقارئ، فلم يكن الآمديّ معتمداً الذوق الفطريّ وحده، بل امتلك أدوات النّاقد المنهجي، وثقافة نقديّة خارج حدود البيئة البدويّة نتيجة نشأته الثقافيّة وخبرته في الأدب ونقده، واشتغاله بالكتابة لعدد من القضاة كالقاضي أبي جعفر الضبّي (٢٨٣هـ)، وأبي الحسن أحمد (ت٣٤٧هـ)، وغيرهما من قضاة البصرة وبغداد[١]، وتلقّيه العلم من جمهور النّحاة في البصرة مثل: المبرّد (ت٢٨٦هـ)، ونفطويه (ت٣٢٣هـ)، وفي بغداد مثل: الأخفش (ت٢١٥هـ)، والحامض (ت٣٠٥هـ)، والزّجاج (ت٣١١هـ)، وابن دريد (ت٣٢١هـ)، وابن السّراج (ت٣١٦هـ)، وغيرهم من أهل اللغة والأدب.[٢]

كلّ ذلك هيّأ له الأدوات المعرفيّة والثقافيّة واللغويّة، فقويت الحركة النقديّة عنده حتّى أكثر من القول في نظريّة في نقد الشعر جمعت القضايا التي شغلت النقّاد جميعاً، فكانت نظريّة (عمود الشعر).

هذا المقياس الأساس الذي اتّخذه الآمديّ معياراً للنقد ودراسة النّصوص، ولا سيّما في قضيّة الخصومة النقديّة حول أبي تمّام والبحتريّ، وقد بلغت أوجها في عصره، فكان الآمديّ خير ناقد وجّه جهوده للموازنة بين شعر الشاعرَين اللذين اختُلِف حول مذهبهما في إنتاج النصوص وإبداعها.[٣]

فظهر الآمديّ ناقداً مثقّفاً محتوياً ثقافات عصره، يخضع النّص لقراءات مختلفة تبعاً للغاية التي يدرس الأدب من خلالها، يروي الأشعار لأجلها، فتارة يظهر ناقداً لغويّاً يبحث في إعراب الكلمات وحركة آخرها وحسن مجاورتها في التركيب للكمات الأخرى، وتارة يظهر ناقداً جماليّاً يستقبح استعمال كلمة في غير موضعها الحقيقيّ، ويستحسن صورة فنّية واستعارة بديعة...

[١] الحموي (١٩٩١)، ج٢. ص: ٨٥١
[٢] نفسه، ج٢، ص: ٨٥١- ٨٥٢
[٣] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٥

بهذه الجهود استطاع النقد أن ينتقل من الأحكام الذوقيّة إلى الاهتمام بقضايا النّص ومكوّناته، في محاولة لإثبات (أشعر الشعراء)، ويوجّهه في ذلك كلّه نقده وإبداعه والتزامه بمذاهب العرب الأوائل، إذ ظلّ هذا الالتزام الحامل الوحيد لرسالة الناقد وتقوية حجّته ورأيه في نصوصه النقديّة بما يؤسّسه من إبداع نقديّ.

فكان النّص عنده قسمان: نصّ نقديّ يبدعه نتيجة قراءته الشعر وفهمه الصحيح للمعاني التي انتهت إليه، وقوّة حافظته وذاكرته في استحضار الشاهد في مكانه عندما تدعو الحاجة إليه، ونصّ نقديّ مأثور، ورثه الآمديّ عن النقاد الذين سبقوه أمثال ابن المعتّز (ت٢٩٦هـ) في كتاب (البديع) الذي نقل عنه الآمديّ كثيراً من أحكامه، وصرّح بذلك في نصوصه[٤]، وكذلك كتاب (نقد الشعر) لقدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـ)، وآراء ابن الأعرابيّ (ت٢٣١هـ)، والأصمعيّ (ت٢١٦هـ)، وغيرهم، موافقاً بعضهم الآخر في تلك الآراء، ورادّاً على بعضهم فيما رآه أنّهم غلطوا فيه، وسيمرّ ذكر ذلك في صفحات هذا البحث وهو في ذلك كلّه يقدّم الآراء ويناقشها مناقشة علميّة وفق ثقافة كبيرة وذوق عربيّ سليم قادر على التمييز بين الحسن والرديء في الشعر، متحرّياً الدّقة والرغبة في الإنصاف في قضاياه التي يناقشها نصّه النقديّ.

[٤] ينظر: الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ١٧ ـ ١٨ ـ ٥٠

الفصل الأول: النّص الأدبي في النقد من المفهوم المعجمي إلى التأويل النقديّ...٢٠ . ٥٦

أولاً: مفهوم النّص في النقد العربي القديم، والنّقد الحديث

أ. مفهوم النّص في النّقد العربيّ القديم.

. النّص لغة

. النّص اصطلاحاً

ب . مفهوم النّص في النقد الحديث.

ثانيًا: خصائص النّص في النقد القديم ومقوّماته

ثالثًا: إبدالات المصطلح وتحليل النّص

. نتائج الفصل الأول

- **أولًا: مفهوم النّص في النّقد العربيّ القديم والنّقد الحديث.**

أخذ النّص حيّزاً واسعاً من المفاهيم والتّعريفات، وسادَ على نحوٍ مَلحوظ في الدّراسات النّقدية الحديثة التي بحثت في تعريفه ودراسة ماهيّته، ولكن تحديده بتعريفٍ واحدٍ أمرٌ صَعْبٌ؛ وذلك لتعدّد معايير هذا التّعريف ومَداخِلِه ومُنطلقاتِهِ، والغايةِ التي يؤدّيها التّعريف في وصف النّص.

وقد ظهرت العلوم التي تهتمّ بدراسة النّص ودلالاته وتأويلاته، كاللسانيّات والسيمائيّة والأسلوبيّة، وجميعها يبحث في طبيعة العناصر المكوّنة للنّص وتحقيق شروطه الأدبيّة.

ولِمعرفةِ حدود هذا النّص يُمكِن تناوله من حيث المفهوم النظريّ، والإجراءات التطبيقيّة التي أتاحت له الوجود الأدبيّ والنّقديّ، وما تداخل في بنيته من مكوّنات، فيغدو النّص حدثاً أو عملاً منجزاً أو بنية تحكمها علاقات منتظمة، وفي محاولة فهم هذا المصطلح يحاول هذا الجزء من البحث معرفة معاني النّص في معاجم العربيّة ودلالات هذا المصطلح والسياقات الكلاميّة التي استخدمه فيها الأقدمون؛ ولذا فإنّه من الممكن البدءُ بمعرفة المفهوم المعجميّ له، ومعرفة المصطلحات التي يتداخل معها كالخطاب والأثر، وغيرها.

أ. مفهوم النّص في النّقد العربيّ القديم

. النّص لغة:

تتعدّد المعاني اللغويّة في تعريف النّص، إذ وردت كلمة (نصّ) في المعاجم العربية في دلالات متعدّدة في مادّة (نصّ) و(نصص)، وهذا يدلّ على ثراء اللغة وكثرة مفرداتها، وكان هذا المفهوم مُتداوَلاً منذ الجاهليّة إشارة إلى أنماط مختلفة من القول ومستويات متباينة من الكلام، يتحدّد كلٌّ منها بالنّظر إلى حقلهِ المعرفيّ ووظيفته الدلاليّة، فقد ذهب صاحب (جمهرة اللغة) إلى قوله: " نصصت الحديث: إذا أظهرته ".[٥]

[٥] ابن دريد(١٩٨٨)، مادة (نصص)

وعند النظر في هذا المصطلح يجد الباحث شيئاً من الاختلاف ذهب إليه الزمخشريُّ (ت٥٣٨هـ) في أنّ نصّ الحديث يكون من المجاز، ونصّ الحديث إلى صاحبه يكون بمعنى التوثيق، توثيقُ نسبتِه إليه برفعه وإسناده إلى صاحبه، ويُضيف: " ونصصت الرجل إذا أحفيته في المسألة ورفعته إلى حدّ ما عنده من العلم حتى استخرجته ".[٦]

فجعله (نصّ الحديث) مجازاً يدفع بالبحث إلى القول: إنّ تعدّد معاني هذه الكلمة قد يكون من باب التوسّع في المعنى، والمشاركة اللفظيّة، في أنّ اللفظ الواحد يدلّ على أكثر من معنى.

و ذكر ابن منظور (ت٧٥٠هـ) " أنّ النّص رفعُك الشيء، ونصّ الحديث ينصّه نصّاً: رفعه، وكلّ ما أُظهِر فقد نُصّ... ووُضِعَ على المِنَصَّةِ أَي على غاية الفَضِيحة والشهرة والظهور... والنّص: السّير الشّديد والحثُّ، وأصل النّص: أقصى الشيء وغايته، ثم سُمّيَ به ضَربٌ من السّير سريع، ابن الأَعرابي النَّصُّ الإِسْنادُ إِلى الرّئيس الأَكبر، والنّص: التّوقيف، والنّص: التّعيين على شيء ما، ونَصَّ الرجلَ نصّاً إِذا سأَله عن شيءٍ حتى يستقصي ما عنده ونَصُّ كلِّ شيءٍ مُنتهاهُ " [٧]

فكلامُ ابنِ منظور يجعلُ النّص يشير إلى الارتفاع والانتصاب في مكان عَلٍ، واستخراج أقصى ما في الشيء من طاقة بحيث تبلغ منتهاها،

ولفظة (النّصّ) لا مصطلحه قد وردت في مقدّمة القاموس المحيط " نصّ الشيء هو رفعه، وبه سُمّي لأنّه مرفوع الرّتبة على غيره، وهذا التّعليل في الاشتقاق من أحسن ما قرأنا عنه"[٨]

وعلى هذا كلّه فإنّ النّص في المعاجم العربيّة يعني: الرّفع والإظهار بالمعنى الحسّي، والغاية والإسناد بالمعنى المجرّد أي نسبة حديث إلى صاحبه، ورفعه إليه، واستخراج أقصى ما في الإنسان أو الشيء من قوّة كامنة، وبلوغها منتهاها من الاستواء والاستقامة، وإظهارها للناس على غاية الظّهور والشّهرة للإفادة منها، لتتكثّف هذه المعاني حول دلالات الظّهور والتّناسق والتّحديد.

---

[٦] الزمخشري (١٩٩١)، مادة (نصص)
[٧] ابن منظور (د.ت)، مادة (نصص)
[٨] الفيروز آبادي (٢٠٠٨)، مادة (نصص)

من هذه القراءات يمكن القول: إنّ المعاجم حَصَرَت الدلالاتِ المتنوّعة للجذر اللغويّ (نَصَصَ) في أربعة حقول تؤلّف في تكاملها مفهوماً لغويّاً محدّداً في الآتي: التّقصّي، والظّهور، والتّحريك، والسّير لبلوغ أقصى السّرعة، وأقصى الشّيء ومنتهاه، ومن هذه الحقول الأربعة يمكن تفسير الدّلالات التي تتآلف مع النّص بمفهومه الاصطلاحيّ.

. النّص اصطلاحاً:

هَدَفَ النّقاد القدامى إلى الممارسة التنظيريّة والتطبيقيّة على الإنتاج الأدبيّ: شعره ونثره، لإقامة (النّص) إذ تنتج القراءة نصّاً جديداً يشابه النّص المقروء أو يتعارض معه، فنظروا إليه نظرة شموليّة تهتمّ ببنيته ووحدته، فظهر في العلوم الدينية (نصّ القرآن) وفي علوم الحديث والسُّنّة (نصّ الحديث) وهو الكلام في صيغته الأصليّة كما وردت عن مؤلّفها، ومُنشئها مع إدراكنا أنّ النّصّ القرآنيّ إعجازه منزّه، ومنزّل، أظهر تفوّقه الفنّي على النّصوص كافّة، وأما إضافة صِفة النّقديّ للمصطلح فإنّه يُخرِج النّصّ الدّينيّ والعلميّ، ويجعل الحديث موقوفاً على النّص النقدي عند الآمديّ، نصّه الذي يبدعه في قراءة النّصوص الأدبيّة من جهة تأويلها وفضاء لُغتِها.

وبالنظر في استعمالات النّقاد لمفهوم النّص جاءت سيادة معناه الدّينيّ بأنّه لا يَقبَلُ التّأويل؛ إذ يورد القاضي الجرجانيّ(ت٨١٦هـ) ما يؤيّد شيوع هذه الدّلالة في التّراث العربيّ، فيذهب إلى أنّ النّص" ما لا يحتملُ إلى معنى واحداً، وقيل: ما لا يحتمل التّأويل"[٩]، وهنا يستدعي البحث السّؤال: أين مكان النّص الأدبيّ من هذه المعاني المعجميّة؟ وما موقعه بالمفهوم المعاصر قياساً إلى ما ذكرته المعاجم العربيّة؟

وقد سعى البحث إلى تقديم الإجابات عن كلّ هذه التساؤلات في السّعي وراء بيان المصطلح واستظهار المفهوم.

لا رَيبَ في أنّ مفهوم النّص عند القدماء مختلف عن مفهومه عند المعاصرين: فأمّا القدماء فذهبوا إلى أنّ أصله الظّهور والتّخصيص، وما استوى ظاهره وباطنه، فقد أورد صاحب (البحر المحيط) قوله: " قال الشّافعي

[٩] الجرجاني (١٤٠٥هـ)، ص: ١٣٢

في حدّ النّص: إنّه خطاب يُعلَم ما أُرِيدَ به من الحكم سواء كان مُستقلّاً بنفسه أو عُلِم المُراد به بغيره، ولا يُسمّى المُجمَل نَصّاً، وبهذا حدّه الكرخيّ"[١٠]

لا يمكن اعتماد المفهوم المعجميّ بمَنأى عن ممارساته النقديّة التطبيقيّة القديمة، " وقال الأستاذ أبو منصور: النّص في عرف أهل اللغة: اللفظ الذي لا يمكن تخصيصه، كقولك أعطِ زيداً، أو خذ من عمرو، وافعل أنت، ونحوه"[١١]

فالنّصّ أصلُه الظّهور والتّخصيص، ومنه ما يقبل التأويل، ومنه ما لا يقبل التأويل، والنّص اختيار في العمليّة النقديّة كان يتّجه في معظمه إلى البيت المُفرَد أو البيتين، وفي حالاتٍ قليلةٍ يتّجه إلى القصيدة، وهنا يتمّ ربط النّص بسماتِهِ البلاغيّة التي شكّلت مَقاييس نموذجيّة للبيت الشعريّ، وقد سَوّغ النّاقد إحسان عبّاس هذا الاختيار بأنّه "ليس وليد اعتقاد بأنّ البيت هو الوحدة الشعريّة، وإنّما كان وليد البيئة التي تعتمد على الحفظ وعلى الاستشهاد والتّمثيل بالأبيات السّائرة المُفرَدة "[١٢]

فهذا وعي نقديّ بقيمة النّص لِمَا يَحمِله من طبيعة إفراديّة، وقد " ذكر عبد الجبّار أنّ النّصّ خِطابٌ يمكن أن يعرف المراد به، وشروطه ثلاثة: أن يتكوّن لفظاً وألّا يتناول إلّا ما هو نصّ فيه وإن كان نصّاً في عين واحدة وجب ألّا يتناول ما سواها، وإن كان نصّاً في أشياء كثيرة وجب ألّا يتناول ما سواها، والثالث أن تكون إفادته لِما يفيده ظاهره غير محتمل"[١٣]

وهذا يعني أنّ النّقاد القدامى أرادوا تصوّر النّص على أنّه نظام قائم في الممارسة النقديّة، والنّظام يفترض حالة من الثبات في العناصر المكوّنة، وتوازن بينها بما يضمن استمرار النّسق لبنية هذا النظام؛ إذ لا يكاد يوجد ناقد منهم ينأى بممارسته التطبيقيّة أو التنظيريّة عن التّعريض لهذه المسألة، بدءاً من محمّد بن سلّام الجمحي(ت٢٣١هـ)، ومروراً بالجاحظ(ت٢٥٥هـ) وابن طباطبا العلويّ(ت٣٢٢هـ) والحاتميّ(ت٣٨٨هـ) والقرطاجنيّ(ت٦٨٤هـ) وغيرهم، سواء في التطبيق أو في الحديث عن الدلالات التي توزّعت على أكثر من اتجاه،

---

[١٠] الزركشي (٢٠٠٠)، ج١، ص: ٣٧٣
[١١] نفسه، ١، ص: ٣٧٤
[١٢] عبّاس (١٩٧١)، ص: ٤٦
[١٣] الزركشي (٢٠٠٠)، ج١، ص:٣٧٣ ـ ٣٧٤

فلو وقف البحث مع المصطلحات الإجرائيّة التي استخدمها أولئك النقاد كالنّظم والمشاكلة والرّصف والائتلاف والبناء لرأى النّاظر أنّها ترتكز في مجملها إلى وحدة النّص العضوية، والتي يمكن من خلالها إصدار الحكم ليتفاعل القارئ مع النّص تفاعلاً يقف فيه على مزاياه في سياقه وتنظيمه الداخلي، وعندئذٍ يصبح النّص قادراً على الإخصاب، ويستمدّ من حوله حوار النّصوص وإبداعها؛ لأنّ قراءة النّص تستحيل كتابةً أخرى، تصبح فيها القراءة تحليلاً، والتحليل تأويلاً، وإن كانت هذه القراءة تُنشِئ دلالةً حسّية بين النّص وقارئه من خلال الأثر الحسّيّ الذي يتركه في متلقّيه على نحو ما أشار إليه ابن سلّام في قوله:

"وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصّناعات، منها ما تثقفه العين، ومنا ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان، ومن ذلك: اللؤلؤ والياقوت، لا تعرفه بِصِفة ولا وزن دون المعاينة ممّن يبصره".[١٤]

أي إنّ الناقد يعتمد الأثر الحسّي الذي يحدثه النّص في القارئ والمبدع على حدّ سواء؛ إذ يتيح الانطلاق من أسر القيد في الفكرة إلى فضاء الوجود الحقيقيّ في البناء، فهو إبداع فنّي ورسالة تعبّر عن تناسق النّص في أجزاء العبارة وعلاقتها الدلاليّة؛ لأنّ التجربة الإبداعيّة ليست وليدة مؤثر واحد ودافع معيّن، إنّها صناعة متقنة وحرفة منسّقة، أي هي نسيج فنّي متلاحم تجسّد في صنعتها الفنّية أبعاداً فكريّة وفلسفيّة ونفسيّة واجتماعيّة وتاريخيّة، وهذه نتيجة طبيعيّة لممارسة نقديّة تعتمد جملة الإحساسات التي يثيرها النّص في متلقيه، فتسهم الحاسّة في تشكيل النّص في ذهن المتّلقي، سواء بالمعاينة والثقافة أو بتلك الرؤية التي تشمَل النّص بتلقيه وإدراكه لاستنطاق تأليفه الخفيّ، كما جاء عند ابن طباطبا في وصفه الأشعار الحَسَنة "وللأشعار الحَسَنة على اختلافها مواقع لطيفة عند الفهم لا تحد كيفيتها، كمواقع الطّعوم المركّبة الخفيّة التركيب، اللذيذة المذاق، وكالأراييح الفائحة المختلفة الطِّيبَ والنّسيم، وكالنّقوش الملوّنة التقاسيم والأصباغ، وكالإيقاع المُطرِب المختلف التأليف، وكالملامس اللذيذة الشهيّة الحسّ، فهي تلائمه إذا وردت عليه".[١٥]

---

[١٤] الجمحي، (د.ت)، ج١، ص: ٥
[١٥] العلوي (٢٠٠٥)، ص:٢١

فهذه النّفس الإنسانيّة متقلّبة الأحوال في قَبول ما يَرِدُ عليها، ولها أحوال تحاكيها الألفاظُ المنظومة، فكلّما كان النّص ذا معنى لطيف، ولفظ حلو، بَانَ صِحّة نظمه، واعتدلَ وزنه، فهو يخاطب الرّوح قبل العقل، ويلائم الفهم، وينفذ إلى النّفس كما السِّحر ويُطرِبها كما الغناء.

إنّ النّص اتفاق يربط الإنسان بحواسّه ليجعله يتذوّق التجربة ويفهمها ويستوعبها على بعد المسافة بين زمن إبداعه وزمن تلقّيه، وبهذا يصبح النّص تجسيداً لهذا الإدراك الحسّي، تتجمّع فيه المَدارك العقليّة والنفسيّة لدى الناقد ليتذوّق النّص، وينفذ إلى مواطن الجمال فيه؛ إذ لا يمكن تفسير كثير من إشاراته النصيّة بمعزل عن معطيات الحِسّ، ولعلّ في تجربة زهير بن أبي سلمى وأصحابه من عبيد الشعر[١٦] ما يؤيّد هذه الدّلالة؛ إذ كانوا يعيشون في صميم التجربة الحسيّة للنّص بدءاً من الوقوف في صميم التجربة الشعرية إلى تنقيح القصيدة ،وإخراجها، وكشف ما فيها؛ ولهذا قال الحطيئة: "خير الشّعر الحوليّ المُحكك".[١٧]

وهذا يعني أنّ العناصر الفنّية يرتبط نضوجها بما تُحدِثه من إدراك حسّي متّصل بعناصره الخارجيّة ليكون صياغة فنّية وصناعة مثيرة للفكر ومؤثّرة في النَّفس.

ولعلّ الجاحظ انطلق من هذه الدّلالة لتوصيف النّص توصيفاً حَسَناً فقال: " ووصفوا كلامهم في أشعارهم فجعلوها كبرود العصب، وكالحُلل والمَعاطف والدّيباج والوَشي وأشباه ذلك ".[١٨]

وكأنّه يذهب إلى أنّ النص جمال للجمال، ولغة للغة، فيعمد إلى الفكرة الجماليّة ودمجها في التصوّر العامّ للنّص بالمؤازاة مع ثنائية اللفظ والمعنى.

وبذلك تتكامل هذه الرّؤى التي تكشف في النّص ظاهره وباطنه، فيكون النّص بنية مركّبة يتعيّن على القارئ التّفاعل معها لبلوغ أقصى دلالات النّصّ المتمثّلة في اتّساقه وتنظيمه، ويعبّر التوحيدي (ت٤٠٠هـ)، عن هذه الفكرة بقوله: " لِمَ إذا قيل لمصنّف أو كاتب أو خطيب أو شاعر في كلمة من كلام وَقَدَ شيء منه، وبيت قد

[١٦] الدينوري، (١٩٩٨)، ١ج، ص: ٧٨
[١٧] الجاحظ، (١٩٤٨)، ج١، ص:٦٣
[١٨] نفسه: ج١، ص: ٢٢٢

انحلّ نظمه، ولفظ قلق مكانه: هاتِ بَدَلَ هذا اللفظ لفظاً، ومكان هذه الكلمة كلمة، وموضع هذا المعنى معنى، تهافتت قوّته، وصعب عليه تكلّفه، وبعل بمزاولة ذلك رأيه، ولو رام إنشاء قصيدة مفردة أو تحبير رسالة مقترحة كان عسرها أقلّ، وكان نهوضه بها أعجل "[١٩]

فتصوّر النّص نظاماً أنتج وعياً نقديّاً يستوعب صعوبة قيام هذا النظام؛ الأمر الذي دفع التوحيدي إلى تلخيص كثير من دلالات النّص في النّقد القديم وفق مراحل تمثل تاريخ النّص وروابطه وتلقّيه وعملياته الإنتاجية، فيقول: " فاقصد . أيّدك الله . أن تكون كالصّائغ الذي يصيب الشّذَر فيسكبُه، ثمّ يَصوغه، ثمّ ينقشه، ثم يسوقه، ثم يزيّنه، ثم يعرضه"[٢٠]

فإنّ دلّ كلامه هذا على شيء فإنّما يدلّ على الأصل في اشتقاق هذه المادّة اللغوية لتكون بمعنى الإعنات والاجتهاد من أجل استخراج أقصى ما يوجد من الطّاقة والقوّة في النّصوص، فهو يجمع أطراف النّص ودلالاته في الرّؤية النقديّة لِيتجاوز مفهوم اللفظ أو معناه أو سياقه، بل تتكامل هذه الدّلالات مجتمعة لتدرك حضور النّص في النقد القديم مفهوماً وشكلاً وممارسة، وغيابه اصطلاحاً، ولعلّ سبب غياب مصطلحه . كما يشير النّاقد حسن الأحمد . يعود إلى ارتباطه بالقرآن الكريم بصفته الممثل الوحيد للنّص، نتيجة لعدم تحديده الجنسيّ وإحالته على نفسه وقبوله التأويل، وعدّه بنية كاملة مكتفية بذاتها، متطابقاً مع مفهوم النّص الأدبي.[٢١]

وبذلك فإنّ النّص النقدي يرتبط بالكتابة والتّدوين، وينحصر اهتمامه بالشّعر ككلامٍ ذي لفظ ومعنى مرتبط بالمؤلّف.

[١٩] التوحيدي (١٩٩٢)، ص:١٥٣، ١٥٤
[٢٠] التوحيدي (١٩٥٣)، ج٢، ص:٦٩
[٢١] الأحمد، (٢٠٠٧)، ص: ٢٥

ب . مفهوم النّص في النّقد الحديث

تعدّدت المناهجُ والدّراسات التي حاولت فَهْمَ مصطلح النّص الذي أثار جدلاً في أوساط النقاد؛ الأمر الذي نَتجَ عنه تعدّد الرّؤى النقديّة والدلالات النّصيّة التي تتّجه جميعها إلى تحليل النّص ليجد الباحث نفسه أمام مشكلة ضبط المصطلح وتحديده؛ لأنّه بداية الفَهْم والتقويم بشأنه، فخضع النّص لتعريفات كثيرة كانت الغاية منها تتبّع التصوّرات النّصيّة في المعاجم والعلوم المختلفة.

انطلقتْ جميعُ العلوم في تحديد المصطلح من الأصول اللغوية للمفهوم، فقد ذهبت جوليا كرستيفيا إلى طرح خصائص أساسيّة لتعريف النّص في الواقع الذي يُنتِجه بوصفه مدلولاً، فتقول: " إنّ النّص ليس تلك اللغة التواصليّة التي يقنّنها النحو، فهو لا يكتفي بتصوير الواقع أو الدّلالة عليه، فحيثما يكون النّص دالّاً (أي في هذا الأثر المنزاح والحاضر حيثما يقوم بالتّصوير) فإنّه يشارك في تحريك وتحويل الواقع الذي يمسك به في لحظة انغلاقه".[٢٢]

تنطلق كرستيفيا في تعريف النّص من منهجيّة قائمة على آلياتِ الإنتاجيّة والاختراق اللغويّ والتداخل النّصي والموضوع المتحرّك، فهي تستند فيه إلى اللغة بوصفه بنية متميّزة باستقلالها، ودراسته ضمن هذه الدّائرة التي لا يُحيل النّص إلا عليها، ومدى ارتباطه بالبنى الأخرى " فالنّص إذن خاضعٌ لِتوجيهٍ مزدوج نحو النّسق الدّال الذي يُنتَج ضمنه (لسانٌ ولُغة مرحلةٍ ومجامع محدّدين) فهو السّيرورة الاجتماعية التي يساهم فيها كخطاب ".[٢٣]

يقوم عملها هذا على مفهومَي الإنتاجيّة من حيث علاقة النّص باللغة، ومفهوم الاستبداليّة بين البنية اللغويّة والبنية الاجتماعيّة التي يقال في سياقها، أي هو دعوةٌ إلى ضرورة انسجام النّص في صياغته وفق مستوياته اللغويّة والتركيبيّة، ومدى توافقها مع السّياق الاجتماعيّ الذي يخدم فكرة تصوّر(النص) ودلالته.

ويؤخذ عليها في هذا المقام تخصيص المصطلح بالمفهومَين السّابقين والابتعاد به عن التّرابط اللغويّ الذي هو أساس تشكيل النّص، وفي علاقاته النّحويّة تتحدّد سِماتُه اللغويّة والتركيبيّة، كما يشير إلى ذلك ما نقله صاحب

---

[٢٢] كرستيفيا (١٩٩١)، ص: ٩
[٢٣] نفسه، ص: ٩ـ ١٠

البحر المحيط إذ قال: " وقال الأستاذ أبو منصور: النّص في عرف أهل اللغة: اللفظ الذي لا يمكن تخصيصه، كقولك: أعط زيداً أو خذ من عمرو، وافعل أنت ونحوه ".[٢٤]

فهو لفظ منسوج تتفاعل مستوياته اللغويّة والتركيبيّة ليكون مُحتمِلاً التّأويل والتّخصيص أو غير محتمل ذلك.

وقريباً من هذا المفهوم يحاول كولنج أن يحدد سماتٍ لمفهومِ النّص في النقاط الآتية:

. النّص موضوع رمزيّ علائقيّ تغلب عليه السِّمة الكلاميّة، أو شكل مكتوب يدويّاً أو مطبوع في شكل هيئة مادّية.

. العناصرُ المعجميّة في النّص الرمزيّ العلائقي الذي تسيطر عليه السِّمة الكلاميّة هي العناصر المسيطرة التي تحمل المعنى.

. هناك تمييزٌ بينَ نُصوصٍ كاملةِ الاستقلاليّة والنّصوص المستقلّة جزئياً.

. النّصوص هي عناصرُ الاستعمال اللغويّ، وليست ضمن نطاق النّظام اللغويّ.

. يعبّر الموضوع في حالة تخاطبيّة معطاة أو مفترضة في شكل متّصل وأمّ لحالة من الحالات، وتحقق وظيفة تخاطبيّة معطاة أو مفترضة، وله تركيب كلاميّ مُتّصل وكامل.[٢٥]

وفي النّظر إلى هذا التحديد للنّص سيجد الباحث أنّ النّص علامة لغويّة تتضمّن الدّال والمدلول، وتحكمها علاقة غير منتظمة متّصلة بفعل النّطق أو الكتابة، وهو يتجسّد في الدوال المستعملة للتعبير عن المعنى (المدلول)، والنّصوص ممارسة لغويّة تتجسّد في الكتابة أو المنطوق، فهو ما نكتب، وما لا نكتب، إنّه نتاج الخيال ونتاج اللغة، يغذيه الجمال ويرتضيه العقل، وتصقله الدربة والممارسة.

ويكاد يتبلور مفهوم النّص عند (بارت) في بحث كتبه عام ١٩٧١م بعنوان (من العمل إلى النَّص) وقدّم فيه نظريّة مركّزة عن طبيعة النّص يمكن إنجازها في النقاط الآتية:

---

[٢٤] الزركشي. (٢٠٠٠)، ج١، ص: ٣٧٤
[٢٥] كولنج، (١٩٩٠)، ص: ٢٠٧

. في مقابل العمل الأدبيّ يظهر النّص كإنتاج متقاطع يخترق عَمَلاً أو عدّة أعمالٍ أدبيّة.

. النّص قوّة متحوّلة تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها.

. يمارس النّص التأجيلَ الدائمَ واختلاف الدّلالة.

. إنّ النّص وهو يتكوّن من نقول متضمّنة وإشارات وأصداء للغات الأخرى وثقافات عديدة، تكتمل فيه خريطة التعدّد الدلالي.[٢٦]

والمُلاحَظ في هذا التّعريف أنّه حاولَ الإحاطة بالجوانب المتعلّقة بالنّص: الاجتماعيّة، والتاريخيّة، والنفسيّة، واللسانيّة، فهو مُدوّنة كلاميّة، أي نسيج من الكلمات المنظومة في التّأليف، والمُنسّقة بشكل ثابت يضمن بقاء الشّيء المكتوب، فكلّ خطاب تثبته الكتابة، تتداخل فيه مساحات من الإيحاءات النفسيّة والتاريخيّة والاجتماعيّة وغيرها.

وعلى أية حال: إنّ عدم استقرار المفهوم قد جعل من الاستعمال النّقديّ مقاربةً تهدف إلى استجلاء عناصره والرّبط بينها، وصولاً إلى وظيفة النّقد الأساسيّة وهيَ الكشف عن أركان النّص ومقوّماته، ومحاولة لاكتشاف المعنى الذي يحمله.

ويقدّم الباحث فهد عكّام تصوّراً تكامليّاً للنّص على مستوى التّنظير الفكريّ والتّطبيق النقديّ فيقول: " إنّ النّصَ يُدرَس في آنٍ واحدٍ من حيث هو إشارة عن نفسيّة المُبدِع الذي أنتجَه، ومن حيث هو إشارة تَصدُرُ عن بيئة تَستكشِفُ نفسَها فيه".[٢٧]

يأخذ تعريف النّص هذا صِفةَ المَنهجِ أكثر من كونه مُقارَبة لمفهوم، أو تصوّراً لمصطلح يُبنَى على التكامليّة التي تَجِدُ أنّ النّصَّ يُمكن الدّخول إليه وتحليله وفق علاقات المبدع بأفكاره، وإشاراته اللغويّة التي تشكّل قِيَماً جماليّة،

[٢٦] نقلاً من: فضل، (١٩٩٢)، ص: ٢٣١ـ ٢٣٢
[٢٧] عكّام، (١٩٩٥)، ص: ٧ـ ٨

فهو . أي النّص . بنية لغويّة معرفيّة جماليّة في آنٍ واحد، هذه الفكرة تدخل في صميم مفهوم النّص المتعلّقة بمصطلحاتٍ، مثل: المؤلّف الذي يُقِيم هذه البنية اللغويّة، والإنتاج المَعرفيّ والثقافي الذي يحوز العالم، ويعيه جماليّاً.

وليست هذه الإشارات إلا محاولة لتحديد مفهوم النّص واكتشاف طبيعته، الذي يمثّل جوهر النّقد والتّحليل للنّصوص، ليبقى الارتباط وثيقاً بين مفهوم النّص وبنياته الدّاخليّة والخارجيّة؛ الأمر الذي يجعل تحديده بمفهومٍ دقيق عَمَلاً صَعباً، غير أنّ القراءة السّابقة في المعاجم العربيّة قد حصرت الدّلالات المُتنوّعة في أربعة حقول: التقصّي، والظّهور ، والتّحريك لبلوغ أقصى السرعة، وأقصى الشّيء ومُنتهاه، وعلى هذه المصطلحات بَنَى النّقد الحديث مفهومه للنّص، وهذه الدّلالات تؤلّف في تكاملها مَفهوماً لغويّاً، ومن خلالها أمكنَ تفسير الدّلالات التي تتآلف مع النّصّ بمفهومِه الاصطلاحيّ؛ لذلك سيبقى البحث في حدود النّص النقديّ عند الآمديّ.

ثانيًا: خصائص النّص في النّقد القديم ومقوّماته:

يُمثّل النّص الأدبيُّ صورةً لِتجربةٍ إبداعيّة حينَ يُنشِئه المؤلّف، ويتلقّاه القارئ، وهذا النّص له عناصره الأوليّة وخصائصه وقِيَمه الجماليّة التي تتداخل في نسيج مُشترَكٍ لأداء وظيفة ما، وغاية ما، أي هو نسيج لغويّ يحمل وحدات معنويّة تتشابك بشحناتٍ انفعاليّة على نحو جماليّ، إنّ الشّاعر نسّاج في صناعته؛ لأنّ عمله الشّعريّ صناعة يعمد فيها إلى ضمّ الكلمات والتّراكيب بعضها إلى بعض، فتدلّ كلمة نسيج على طريقة بناء النّص بأسلوب متماسك العناصر والمكوّنات، له منهجه وهذا المنهج يدخل في اللغة والفكرة والمعنى والصّورة والمشهد، فهو إشارة إلى البنية، وهذا التصوّر البنائيّ للنّص كان راسخاً عند العرب منذ البدايات الأولى لنشأة النّقد، ودليل ذلك ما جاء في وصيّة أبي تمام للبحتري: " وكن كأنك خيّاط يقطع الثّياب على مقادير الأجسام" [٢٨]

فهذا نقدٌ يُحيل إلى أنّ الشّاعر كالنّسّاج الذي يُعدّ الشّعر صناعة لغويّة، فالنّص الأدبي لغة، وإذا جُرِّدَ من لغته الخاصة التي تكمن فيها الإثارة الجماليّة والرّوحيّة والمتعة الذاتيّة وهي لغة أدبيّة تربط المبدع بالقارئ المتذوّق مفردة ومركّبة الأمر الذي يدفع بالناقد إلى تتبّع اللغة في النصوص الأدبيّة، وتشكيل معجم خاصّ للغة المُبدِع، وبيان

[٢٨] القيرواني (١٩٩٥)، ج١، ص: ٧٠ ـ ٧١

سماتها، وما تنفرد به عن لغة مبدع آخر، ومعرفة العصر الذي ينتمي إليه النّص وتميّزها عن لغة عصر آخر، إنّها لغة النّص التي تحقّق له جاذبيته من جهة النّسيج النّحوي وتآلف المفردات بعضها مع بعض، ومن جهة لغة المشاهد داخل النّص، أي إنّ اللغة لها معنىً، والصّورة نفسها تكون معنىً آخر.

وهذه اللغة يمكن دراستها انطلاقاً من الكلّ إلى الجزء، فيُحلّل النّاقدُ الأساليبَ ثمّ الجُمَل والتّراكيب الجزئيّة، وصولاً إلى الألفاظ المُفردة وحروف المعاني، وهذه مقوّمات تجعلُ النّصوص متميّزة من حيث نوعها الأدبيّ تِبعاً لتميّز أداةِ تشكيلها والتّقنيّات والتقاليد الفنيّة التي تدخل في صياغته، وهذا ما جعلَ النّقاد يميّزون بين نصّ شعريّ وآخر نثريّ، وهم يريدون بذلك تأكيد المفاهيم التي تحقّق التّرابط بين أجزاء الكلام وأساليبه في النّص، وهذا منهج القدماء في دراساتهم النقديّة، مثل الجاحظ وابن قتيبة (ت٢٧٦هـ)، وقدامة والجرجاني (ت٤٧١هـ) الذي أفاد من اللغويّين في هذا السّياق، فبيّن أثرَ العلاقة النحويّة في المعنى وما تقدّمه للنّص من جمال فنّي حين قدّم نظريّة النّظم.[٢٩]

وقراءةُ لغةِ النّص لا بدّ من أن تكون في إطارِ سياقِ البنية المتكاملة للنّص، ومعرفة الوسط الذي قيلت فيه، فهي أداة العاطفة والصّورة، وهذه إحدى القضايا النقديّة في التّراث العربيّ في الكشف عن ماهيّة النّصوص وطريقة معالجتها، إذ يرتبط الإبداعُ في النّصوص بالمعنى أكثر من ارتباطه باللفظ، فإذا كانت اللغة تحمل معنىً، فإنّ قراءة النّص ستتوقّف عند هذه اللغة من حيث هي ألفاظ وتراكيب، وعند المعنى من حيث هو فكرة، لتتشكّل بذلك قضيّة من كبرى قضايا النّقد القديم التي تبحث في (اللفظ والمعنى)، فتبقى لغة النّص الموحية مُرتكزَ الدلالة وإنْ كان لكلِّ نصٍّ لغتُه الخاصَّة[٣٠]

يقول ابنُ رشيق (ت٤٥٦هـ): " وإذا تأمّلت هذا تبيّن لك ما في أشعار الصّدر الأول من الإسلاميّين من الزيادات على معاني القدماء والمخضرَمين، ثمّ ما في أشعار طبقة جرير والفرزدق وأصحابهما من التوليدات والإبداعات العجيبة التي لا يقع مثلها للقدماء، إلّا في النّدرة القليلة والفلتة المُفردة، ثمّ أتى بشّار بن برد وأصحابه، فزادوا معانيَ ما مرّت قطّ بخاطر جاهليٍّ ولا مُخضرَمٍ ولا إسلاميّ، والمعاني أبداً تتردّد وتتولّد، والكلام يفتح بعضه بعضاً "[٣١]

[٢٩] الجرجاني (٢٠٠٤)، ص: ٨١
[٣٠] فضل، (١٩٩٢)، ص: ١٨
[٣١] القيروانيّ، (١٩٥٥)، ٢، ص: ٢٣٨

فهذا نصّ عربيّ له سياقاته العربيّة الخاصّة، وأمام مُتَلقٍّ وناقد عربيّ له خصائص متميّزة، يحاول تحديد أُطُر التّحديث في الإبداع، وينظر إليه وفق المعنى القديم تارة، وبنظرة مغايرة في الوقت نفسه تارة أخرى، وهنا ظهرت مصطلحات في دراسة النّصوص: كالسّبق، ونسيج وحده، ومعنىً مُخترَع، لتكون منزلة الإبداع في النّص مرتبطة بابتكار المعاني غير المسبوقة أو إضافة إلى المعاني الموجودة بما لم يفطن إليها السّابقون ليبقى بذلك " اللفظ جِسمٌ، وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الرّوح بالجسم، يضعف بضعفه ويقوى بقوّته ".[٣٢]

فاللفظ الجميل هو القالب الذي ينصهر فيه المعنى، وللشّاعر الحقّ في التّصرّف فيها ليبني نصّه في حين أنّ المعاني معروفة للجميع.

والاستخدام الخاصّ للّغة هو ما يميّز النّص عن غيره؛ إذ ليست هناك لغة شريفة ولغة غير شريفة، وإنّما تشرف اللغة بالموضوع الذي تحمله، والاستخدام الذي تنتظم فيه، وهذا ما يفسّر الإبداع والخلود في بعض النّصوص دون غيرها، وقراءة تلك النّصوص تتمثّل في النفاذ إلى العلاقات القائمة بين أجزاء هذا النّص من الصّور والتراكيب، فالناقد يُحلِّل، ويقارن لِيجدَ أوجهَ التّقارب بين أطرافها؛ لذلك فهو ينتقلُ من الظّاهرة الأدبيّة إلى ما تشير إليه، فتُسِهم بذلك في بناء المعنى وتحقيقه عنده، والحوار الذي ينشأ بين النّاقد والنّص يقوده إلى لذّةٍ ومُتعةٍ ناتجة عن النّشاط الذّهنيّ والتأمليّ، فالتصوّر النّقديّ القديم للنّصّ لم يكن يتعدّى أن يكون المعنى طرفاً يفضي إلى الرّسالة التي يبحث عنها القارئ، وإسقاطها على بُنى النّص، فأوجدوا أشكالاً ثابتة من التّراكيب والصّور تؤدّي إلى دلالات معروفة واضحة.

ولهذا كلّه ليس من الحكمة النقديّة أن تُقرَأ لغة النّص قراءة معجميّة خالصة، ولا منفردة في بيت شعري دون آخر؛ إذ لا بدّ من قراءتها في سياق البنية المتكاملة، وقد قدّمت الدّراسات النقديّة القديمة للنّص فوائد ملموسة أسهمت في إثراء الدّراسات اللغويّة، حين وقفَتْ على أساليب النّصوص في لغتها بين التّضاد والتّناظر، وبيّنَتْ ما تؤدّيه من

[٣٢] نفسه، ١، ص: ١٣٦

خصائص فنّيّة في بنية النّص، فالجرجانيّ لم يتوقف عند لغة النّص باستقلاليّة اللغة في بناء الجملة المنظومة، بل تعمّق في دراسة أثر العلاقة النحويّة في المعنى وما تقدّمه للنّص من جمال فنّي قائم على النّظم والصّورة.[٣٣]

إنّ البحث في طرائق النّقاد العرب في نقد النّصوص وفهمها من خلال قراءة أعمالهم النّقديّة التّطبيقيّة يُحيل إلى معرفة مقوّمات النّصوص، ومحاولة فهم آليّات استقبال تلك النّصوص، ومعرفة مزاياها وطرق معالجتها، فنظراتُهم التحليليّة للنّصوص تضمّنت إشاراتٍ تدلّ على وجود مناهجَ متنوّعة في قراءة النّص وتحليله، وذلك التّعدّد ناتِجٌ عن تنوّع الرّؤى النقديّة وفق ثقافة النّاقد ودربته وذائقته الأدبيّة؛ لذلك سيقف البحث مع هؤلاء النّقاد في محاولة لفهم النّص الأدبيّ، والبحث في مقوّماته من خلال الممارسة النّقديّة، ومعرفة طرائقهم في تلقّي النّصوص ومعالجة قضاياه، وصولاً إلى الآمديّ ونصّه النّقديّ، فما إن بدأ التّأليف النّقديّ حتى وُضعت الآراء والنظريّات النّقديّة، وتبلورت معالم النّصوص وخصائصها، فيجد الباحث في التّراث النّقدي عدداً من المواقف التي تتّجه في تشكيل النّص إلى مفهوم التّرابط والانسجام والنسج، مثل موقف ابن سلّام الذي مرّ سابقاً[٣٤]

ففي سياق نّص ابن سلاّم النّقديّ تظهر كلمة (الشّعر صناعة) وكأنّه يشير إلى طريقة خاصّة في البناء النّصيّ للشّعر، قوامها التّرابط والاتّساق، فيرى أنّ النّصّ صناعة يجب أنْ يُتقنها صاحبُها، وهذا الإتقان يتأتّى من الممارسة والتدريب كسائر مهارات إتقان الصّناعات الأخرى، حتى يصبح النّاقد بصيراً بنصّه الذي يدرسه، وبذلك تنصرف الرّؤية النقديّة إلى الجانب الشّكليّ المتناسق مع الجانب الموضوعيّ، فأمّا الشكليّ فيؤسّس له ابن سلاّم بقوله: " والشّعر يحتاج إلى البناء والعروض والقوافي "[٣٥]، وأمّا الموضوع فيعرفه النّاقد حين يُبصِر معاينَته ويُطيلُ النّظر فيه بالممارسة والدّربة، وقريباً من هذه النّظرة يذهب الجاحظ إلى أنّ " الشعر صناعة، وضرب من النّسيج، وجنس من التصوير ".[٣٦]

---

[٣٣] ينظر: الجرجاني، (٢٠٠٤)، ص: ٣٤ـ ٣٦
[٣٤] ينظر: الصفحة:٢٥ من هذا البحث
[٣٥] الجمحيّ (د.ت) ١، ص: ٥٦
[٣٦] الجاحظ (١٩٩٦)، ١، ص: ٨٧

وكأنّ الجاحظ يُقارِن بينَ فنّ الشعر وفنّ الرّسم، فهو يرسمُ حُدوداً لمُكوِّنات النّص مع ميله إلى الشكل أكثر من ميله إلى المعنى حين جَعلَ الشّعر صناعة مُتقنةً في نَظْمِها، والأسلوب القويّ المُحْكَم بكلِّ عناصره هو الذي يجلو النّص، ويُحدِث تأثيره في النّفوس، فيقول: " أجود الشّعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنّه أُفرِغ إفراغاً واحداً، وسُبِك سبكاً واحداً؛ فهو يجري على اللسان كما يجري الدّهان" [٣٧]

فالنّاظر في العلاقة بين السّبك والنّسْجِ والشّعر يُلاحِظ أنّ القدماء جعلوها أُسُسَاً في تصوّرهم لحدود النّص وطرائق بنائه وشروطه؛ لكونها تُحقّق للنّص التّماسك والتّرابط في الشكل اللغويّ والبناء العروضيّ والبلاغة الأسلوبيّة، وهذا لا يعني أنّ الجاحظ أَهمَلَ المعاني أو قلّلَ من شأنها في تكوين النّص الأدبيّ، ودليل ذلك ما يَجِده القارئ من تنويه الجاحظ إلى المعاني الغريبة العجيبة والشريفة الكريمة والبديعة المُخترَعة، ويبيّن كيف يتنازعها الشّعراء، فيدّعي كلّ أنَّها من بنات أفكاره ووعي خياله، وكيف أنّ هذه المعاني ما يخرجه الشّاعر إخراجاً لا يُبارَى، فينصرف الشّعراء عنه عُجْزاً.[٣٨]

في حين ذهب ابن قتيبة إلى توخّي الموضوعيّة والحياديّة تجاه النّص الأدبيّ ونقدِه، فيرى أنّ قوام النّص ما يتضمّنه من قِيَم فنّية وجماليّة، فيقول: " فكلّ من أتى بحسنٍ من قَولٍ أو فِعلٍ ذكرناه له وأثنينا به عليه، ولم يضعه عندنا تأخّر قائله أو فاعله ولا حداثة سنّهِ، كما أنّ الرديء إذا وَرَدَ علينا للمتقدّم أو الشّريف لم يرفعه عندنا شَرَفُ صاحبه ولا تقدّمه". [٣٩]

فهذه سِمَةٌ يأخذ بها النّاقد في قراءة النّص، إذ يؤكّد في تصوّره أنّ مفهوم النّص ينطلق من تصوّر راسخ لحُسْنِ القول وقوّته دون النّظر إلى زمن قائله، وعلى ذلك فهو يَقسِمُ الشّعر إلى أضرب وأنواع [٤٠]تبعاً لصياغته الفنّيّة واختيار الألفاظ وسَبْكِ المعاني، وكأنّه يدعو إلى عدم التّفريق بين نصّ قديم أو حديث إلّا من خلال حُكمِ القيمة، فالشّعرُ القديمُ يكون جيّداً أو رديئاً، وكذلك المُحدَث منه، وهذا المقياس أصلٌ من أصول النّقد عنده، ولا سيّما في

---

[٣٧] القيروانيّ (١٩٩٥)، ١، ص: ٢٥٧
[٣٨] ينظر: الجاحظ، (١٩٩٦)، ٣، ص: ٣١١
[٣٩] الدينوري (١٩٩٨)، ١، ص: ٦٢ ـ ٦٣
[٤٠] نفسه، ج١، ص: ٦٤ وما بعد

تقسيمه الشّعر من وجهة نظره، وهو يؤكّد بذلك الممارسةَ النصّيةَ عند العرب، غير أنّ أهمّ ما جاء من تصوّره للنّص تأكيده أنّ جماليّة النّصوص تظلّ رهينةً في جزالةِ لفظِها ومتانة سَبْكِها وقوّة تأليفها، والدّقة بين أقسام الشّعر بما يُحقّق التّناسب بين مكوّناته الشكليّة الجماليّة والمعاني الدّاخلة في تشكيله.

ووُجِد تعبيرٌ آخر لدى المبرّد يحدّد مقوّمات النّص حين استعمل مصطلح (المشاكلة) فيقول: " وذلك أنّ الكلام لم يَجرِ على نَظمٍ ولا وَقْعٍ إلى جانب الكلمة ما يشاكلها، وأقلّ ما يحتاج إليه القول أنْ ينظم على نَسق، وأن يُوضَع على رسم المشاكلة ".[٤١]

ففي تصوّر المبرّد ليس النّص مجرّد نظم كلام أو نسج له فحسب، وإنّما هو بناءٌ مُحكَم مخصوص، يسير على نسق متماثل ومتآلف من النّظم والتّأليف والتّشكيل، هذا النّسق يَضمَن تَحقّق التّرابط بين أجزاء النّص ومكوّناته الجماليّة، فيكون النّص ما توافر فيه حُسنُ الاستواء في التّأليف وسلامة البناء في القول، وقوّة ارتباط عناصره بما يَضمَن السّلامة من التنافر أو الثّقل.

وتلاهُ ابنُ المُعتزّ لِيوجِدَ مِقياساً آخر في قراءة النّص وتحديد مقوّماته، هذا المفهوم قائمٌ عنده على البديع، ففيه محاسنُ الكلام، وهو موجودٌ في النّصوص القديمة قبل عصره مثل النّص القرآنيّ، وأحاديث الرسول صلّى الله عليه وسلّم، والشّعر الجاهليّ، والإسلاميّ [٤٢]، فكانت خصائص النّص عنده مركّزة بدراسة العناصر التي تزيد الكلام حُسناً، وما مقياسه هذا إلّا انتصارٌ للقديم على المُحدَث بإرجاعِ الفَضْل إليهم في استعمال البديع، وهو يُعنى بدراسة العبارة في النّص الأدبيّ ونقدها فنّياً ويقدّم لهذه الدّراسة الشّواهد والشّرح الذي يزيدها حسناً وجمالاً.

وإذا وَصَلَ الباحثُ إلى النّقد في القرن الرّابع الهجريّ سيجد أمامه طُرُقاً متنوّعة في قراءة النّص ونقده، فأوّل ما يجده النّاظر ما جاء به ابن طباطبا العلويّ الذي وضع المقوّمات الجماليّة واعتمد الذّوق الفطريّ أساساً في قراءة النّص بالأثر الناتج عنه، "فعيارُ الشّعر أن يورَد على الفهم الثّاقب، فما قَبِلَه واصطفاه فهو وافٍ وما مجّه ونفاهُ فهو ناقص، والعلّة في قبول الفهم النّاقد للشّعر الحسن الذي يرد عليه، ونفيه للقبيح منه، واهتزازه لِمَا يقبله

[٤١] المرزباني، (١٩٩٥). ص: ٢٥٢
[٤٢] ابن المعتز (١٩٨٢). ص: ٩

وتكرّهه لما ينفيه، إنّ كلّ حاسّة من حواسّ البدن إنّما تتقبّل ما يتّصل بها ممّا طُبِعَتْ له إذا كان وُرودُه عليها لطيفاً باعتدالٍ لا جَوْرَ فيه، وبموافقة لا مضادّة معها".[٤٣]

فهذا هو الأساسُ الذي يَنبغي تَصّور النّص وفقهُ عند ابن طباطبا، وهو يعتمد فيه على صفاء الذّهنِ وسَلامة الذّوق الفنّي عند النّاقد، فهو يُريدُ أنْ يُصنَعَ النّص صناعةً مُتقنَة بأنْ يُعرَض على الفَهْمِ كما تُعرَض المَحسوسات على الحَواسّ، فيكون مقبولاً وحسناً يؤثّر في سامعه، ويكون كلّ سامعٍ للشّعر مُهيَّأ للتلذّذ به والتأثّر فيه، وعندئذٍ يَتحقّق للنّص حُسنُه من حيث اللفظ المُتقنُ والمعنى البديع، أمّا إذا ورد على غير هذه الحال فسيكون قبيحاً ولا قيمة له، أي إنّ النّص يمارس سطوته بمكوّناته وصفاته " فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوماً مُصفّى من كَدَرِ العَيّ، مُقوّماً من الخطأ واللحن، سالماً من جور التأليف، موزوناً بميزان الصواب لفظاً ومعنى وتركيباً اتّسعَتْ طُرُقه، ولطُفَت موالجه، فقبِلَه الفَهْم، وارتاح له وأنِسَ به، وإذا ورد عليه على ضدّ هذه الصّفة وكان باطلاً مُحالاً مَجهولاً انسدّت طرقه، ونفاه واستوحش عند حسّه به، وصَدِئ له وتأذّى بهِ كتأذي سائر الحواسّ بِمَا يُخالِفُها على ما شرحناه". [٤٤]

وفي حديثه عن المُبدع وشروط الإبداع بحثٌ في النّص الجميل، ومزايا هذا النّص الذي يمكّن القارئ من الانجذاب إليه، فهذه مواصفات النّص الجميل والأثر العقليّ الجمالي؛ إذ نَظْمُ الشّعر عنده عملٌ عقليّ وتأثيرُه عقليّ أيضاً حينَ جعل القَصْدَ منه مُخاطبَة الفَهْم وإنشاء حوار بينه وبين السّامع، والأثر النّاتج عن هذا الحوار هو الذي يعزّزُ الحُكْمَ الجماليّ عليه، وأدواته في ذلك الحُسْن أو الجمال، وفي هذا الكلام إشارة إلى أنّ النّص الأدبيّ قائمٌ على المُتعة الجَماليّة وتصويرٌ لِفُطرَتِها، وليس يَتحقّق لِنصّ أدبيّ مثل هذه اللذّة إلّا إذا اعتدَلَ الفَهْم، وكان وروده عليه سليماً، وشرطُ الاعتدال فيه صِحّة اللفظ وصِحّة المعاني، واستقامة الوزن وعذوبة اللفظ " والفَهْمُ هو القوّة التي تَجِدُ في الشّعر لذّة مثلما أنّ كلّ حاسّة تلتذّ بما يليها وتتقبّل ما يتّصل بها ".[٤٥]

---

[٤٣] العلوي (٢٠٠٥)، ص: ١٩ـ ٢٠
[٤٤] نفسه، ص: ٢٠ـ ٢١
[٤٥] عباس (١٩٧١)، ص: ١٤١

وعلى ذلك فإنّ أوّل مُكوّنات النّص الجميل (الاعتدال) حين يَرِد النّص على القارئ فيَحوزه جماليّاً، كما تتقبّل حواسُّه الأشياءَ المُعتدِلة.

وما يميّز آراء ابن طباطبا جِدّتها والفهمُ الدّقيق للنّصوص، مُنطلِقاً من ضرورة الانسجام بين عناصره ليبلغ وحدته الفنّية وغايته الجماليّة.

وأما قدامة بن جعفر فيضع حدوداً للنّص اعتماداً على حدود المقياس الجماليّ بقوله: " فإذا صحّ أنّ هذا على ما قلناه فلْنذكر صفاتِ الشّعر التي إذا اجتمعت في الشّعر كان في غاية الجودة، وهو الغرض الذي تنتحيه الشّعراء، حَسْبَ ما قدّمناه من شريطة الصّناعات والغاية الأخرى المضادة لهذه الغاية التي هي نهاية الرداءة، أذكر أسباب الجودة وأحوالها وأعداد أجناسها ليكون ما يوجد من شعر قد اجتمعت فيه الأوصافُ المَحمودةُ كلّها، وخَلا من الخلال المذمومة بأسرِها يُسمّى شعراً في غاية الجودة، وما يوجد بِضدّ هذا الحال يُسمّى شعراً في غاية الرّداءة، وما يجتمع فيه من الحَالَين أسباب يَنزل له اسم بحسب قُرْبِه من الجيّد أو الرديء، أو وقوفه في الوسط الذي يُقال لِمَا كان فيه: صالِحٌ أو متوسّط أو لا جيّد ولا رديء".[٤٦]

فبهذا يَضَع قدامة كلّ نص موضعه الذي يستحقّه بين غاية الجودة والكمال، وغاية الرّداءة والنُّقصان، فيَضع بذلك تصوّراً دقيقاً لمكوّنات النّص وطريقة بنائه، مُرتقياً باللذّة الجماليّة إلى الغَرض من هذا النّص أو ذاك، مؤكّداً التّرابط العضويّ بين أجزائه من جهة وبين غرضه ومعناه من جهة ثانية، فصناعة النّص يجب أن تؤدَّى كاملة، ولها طرفان: غاية الجودة، وغاية الرّداءة، والمتوسّط منه يكون بين هذَين الطّرفَين، وتلك غاية الجودة والكمال التي ينشدها في النّص، ولعلّ تعريفُه للشّعر بأنّه " قول موزون مقفّى يدلّ على معنى "[٤٧] قد لخّص فيه أركان النّص الأدبيّ الشعريّ الذي يُحقّق اللذّة الجماليّة من حيث استقامة القول الشعري في نَظْمٍ مُتناسق ووزنٍ صحيح لا خلل فيه، وقافية صحيحة غير نابية، وأن يحمل في جوهره معنى، وهذه الخصائص إنْ تحقّقت فيه حَسُنَ النّصُّ، وإنْ

[٤٦] ابن جعفر (١٩٧٨)، ص: ٦٥
[٤٧] ابن جعفر (١٩٧٨)، ص: ٦٤

اختلّتْ تمثّل القُبْح فيه، فهو يضع نعوتاً للفظ والمعنى والوزن والقافية، ويفصّل القول في شرحها، وهذه نظرة جديدة في مكوّنات النّص وإن كانت ترتكز إلى الاهتمام بالشّكل على حساب المضمون.

ويضيف الفارابيّ(ت٣٣٩هـ) التّخييل لِيجعله من مقوّمات النّصوص في محاولة لإقامة نظريّة متكاملة، تُضيء جوانب العمل الأدبيّ من خلال فَهم عملِ كلّ طرف من أطرافها، فيفسّر النّص وفق مفهومَي (المحاكاة والتّخييل) ويجعل النّصوص الشعريّة أقوالاً مُحاكِيةً تعتمد الإيهام بالتّشبيه، ويفسّر عمليّات الإبداع بعلاقتها مع القارئ من خلال القوّة بين المُبدِع والمُتلقّي، وهي القوّة المتخيّلة، فيقول: " يُلتمس بالقول المؤلّف ممّا يحاكي الشيء تخييل ذلك، إمّا تخييله في نفسه، وإمّا تخييله في شيء آخر، فيكون القول المحاكي ضربَين: ضربٌ يُخيّل الشّيء نفسه، وضرب يُخيّل وجود الشّيء في شيء آخر "[٤٨]

فالنّص قائمٌ على المحاكاة، وهي أهمّ العناصر فيه؛ لأنّ ما يعرض للأديب عند التّخييل ويقدّمه في نصّه يشبه ما يعرض له عند النّظر إلى الشّيء نفسه.

وإذا ما توقّف الباحث مع الآمديّ . وهو محور البحث . يَجِده أنّه يضع الموازنة حكماً لقراءة النّص وتقويمه، بدءاً من المستويات اللغويّة في بنيتها الصوتية، وصولاً إلى المستويات التركيبيّة وتتبّع الدّلالات لِتصلَ إلى قراءة القصيدة بشكلها النهائي " ولعلّ أهمّ ما في نقده للنّصّ الأدبيّ أنّه لا يكتفي بإبراز الأخطاء اللغويّة والفنّيّة في شعر الشّاعرَين في نقد دقيق، بل يُتْبِع هذا النّقد أيضاً بنقدِ المُقارَنات ثم الموازنات التفصيليّة بين أشعار الشّاعرَين ومعانيهما، ثمّ يَردفهما بالحُكْم بالجودة والرّداءة لشعرَيهما".[٤٩]

وهو بعمله هذا يلخّص ما جاء به السّابقون من مقوّمات النّص ومكوّناته، فيقول: " وبعد فإنّي أدلّك على ما ينتهي بك إلى البصيرة والعلم بأمر نفسك في معرفتك بهذه الصّناعة أو الجهل بها، وهو أن تنظر ما أجْمَعَ عليه الأئمّة في علم الشّعر من تفضيل بعض الشّعراء على بعض، فإنْ عرفتَ علّة ذلك علمت، وإن لم تعرف فقد جهلت ".[٥٠]

---

[٤٨] الفارابي (١٩٧١)، ص: ١٧٤
[٤٩] صالح (١٩٨٧)، ص: ٢١٩٥٥
[٥٠] الآمديّ (١٩٦٠)، ١. ص: ٣٩٤ـ ٣٩٥

أراد الآمديّ أن يُؤسِّس لِنفسِه معياراً لقراءة النّصوص، وطريقةً يَنفرِد بها في الحُكْم، فاتَّبعَ خطواتٍ مُحدَّدة في إصدار حُكْم القيمة، وحُكمُه الجَماليّ راجعٌ إلى ثقافته النقديّة الواسعة، ومعرفة بطرائق العرب في قراءة النّصوص وتحليلها، ومقياسُ ذلك كلّه الطّبعُ العربيّ؛ إذ كان الآمديّ يَميلُ إلى الطَّبع والذّوق الفطريّ، وقياسُ النّص وفق منهج عربيّ سابق،[٥١] ويريدُ بذلك شروطاً يجب توافُرها في النّص ليكونَ مُوافِقاً لهذا النّهج العربيّ وقد دعا مجموعة هذه الشّروط بـ (عمود الشعر)[٥٢]، فالنّص يكون صحيحاً بمقدار توافقه مع هذا المنهج الذي رسمه الآمديّ، ويكون في منزلة ناقصة بمقدار الانحراف عن هذا المنهج، وعندئذٍ يكون النّص رديئاً، والشّعر قبيحاً؛ ولهذا فهو يتتبّع عيوب شعر أبي تمّام وما غلط فيه من المعاني والألفاظ والتّشبيه والاستعارة، ليؤسّس للنّص طريقة في القراءة قوامها الالتزام بعادات العرب، والخروج عن سنّة الأوائل هو خروج عن السّياق السّليم للنَّص، وما غايته من ذلك إلا قراءة النّص قراءة دقيقة يُحلّلُ من خلالها مكوّناته، ويكشف عن مواطن الجمال في مستوياته كافّة ومقوّمات بنائه على نحو ما سيأتي ذكره في هذا البحث، ليبقى معيار النّصوص عنده يتوافق مع ما جاء به القدماء وأئمّة الشّعر العربيّ وطباع العرب.

ومن هذا يتبيّنُ أنّ للنّص مقوّمات مختلفة، تناولها النّقادُ وفق مَبناه ومَعناه، وهي في مجموعها تتآلف معاً لتشكّل نظريّة الأدب في إصدار الحُكْم التقويميّ والذّوق الجماليّ على الأعمال والنّصوص الأدبيّة، سواءً كانَتْ هذه المُكوّنات تتداخل من النّاحية الجماليّة الشكليّة أو الفنّيّة أو البلاغيّة، ويمكن إجمالها في:

. المقوّمات الفكريّة: وهي العُنصر العقليّ في تشكيل النّص، ومَظهرٌ يَدلّ على اكتمال الفكرة ونضوجها في ذهن الأديب، فمن خلال الفكرة يَنقل ما يريد إخراجه من نفسه، وهذه الفكرة تُقاس درجتها بمدى صِدْقها الفنّيّ وقدرتها على التأثير في المتلقّي، والابتعاد عن التّقليدِ، وهذا سرّ الخلود في النّصوص الأدبيّة ذات القيمة العالية.

---

[٥١] نفسه، ج١، ص:٥

[٥٢] نفسه، ج١، ص: ٤

والفكرة محورُ النّص الأدبيّ ومادّته الأولى في بناء موضوعه؛ إذ النّص تفسير للحياة في مختلف جوانبها ومظاهرها، والفكرة جوهر هذا التّفسير، وأداة التّعبير عن الموقف، وتتّسمُ الأفكارُ بعدّة سِماتٍ منها: الجدّة والابتكار والعُمْق، والأصَالة والتّرابط، وأنْ تكونَ ذات قِيمَة؛ لأنّ قيمة الأثر الأدبيّ تكبُر بما فيه من عُمْقٍ وغزارة في المعاني.

. المقوّمات العاطفيّة: وهي مجموعةٌ من الانفعالات التي ينقلها الأديب ليثير في المتلقّي ما أثارته المواقف في نفسه، فيجعل القارئ مُشارِكاً إيّاه في إحساسهِ، وتُقاس العاطفة قوّة أو ضعفاً بصدقها الفنّي وقدرتها على إثارة انفعالات الحُبِّ والكُرْه والرِّضا والسَّخط وغير ذلك، وتزداد قيمتها في الشّعر لأنّه تعبيرٌ عن تجربة شعوريّة، أي إنّ العنصر العاطفيّ في النّصوص الشعريّة ذو أهميّة أكثر من العنصر العقليّ المتمثّل في الأفكار، ويؤيّد ذلك قول ابن رشيق في العمدة: " والفلسفة وجرُّ الأخبار باب آخر للشعر".[٥٣]

. المقوّمات الخياليّة: الخيالُ عُنصرٌ للأدب، له أهميتُهُ في صياغة الواقع ونقله فنّياً إلى عوالم الأدب وإبداعه، وهو قائمٌ على قدرة المُبدِع في محاكاة واقعه، ورسم هذا الواقع رَسْماً فنّياً، ونقل مظاهره من خلال التّأليف بين الصّور والمشاهد والمواقف المختلفة.

. المقوّمات الفنّية: وتُعنَى بعناصر الأدب المادّية والحيّة، فهي القالَب الذي يتضمّن الألفاظ والتّراكيب والأسلوب والإيقاع، وكلّ ذلك يضفي جمالاً على النّص الأدبيّ.

فإذا توافرت هذه المقوّمات في النّص أصبح جيّداً، ومعلومٌ أنّ النّصّ الجيّد هو الذي يُحفّز النّاقد حتى يُعيد النّظر فيه، وفي كلّ مرّة تُعاد قراءته تزداد سلطته على النّاقد، فيصحّح خَطَأه، ويَكتشِف أبعادَه الفنّية في محاولة لرصدِ الجديد أو الإبداع، وينبغي الإشارة إلى أنّ النّص الأدبيّ لا بدّ من أن تتوافر فيهِ مجموعة من المنطلقات تتعلّق بِلُغَتِه وعاطفته؛ إذ لا بدّ من أن ينشأ بألفاظٍ مُختارَة ومفردات مُنتقاة، تكاد تصدر عن ملكة لغويّة وخبرة فنّية، تتآلف فيما بينها لتعبّر عن المعاني المُبتَكرة، وإن كان يعتمد الإشارة والإيحاء والكناية والرّمز وغير ذلك من السّمات التي تخاطِب وجدانَ المتلقي، وتحرّك أحاسيسه سواء أكان سامعاً أم قارئاً.

---

[٥٣] القيرواني (١٩٩٥)، ج١، ص: ٤٠

- **ثالثًا: إبدالاتُ المُصطلَح، وتَحليل النّصّ.**

إنّ البحثَ في الآراء السّابقة، وقراءةَ تلك التّصوّراتِ النّقديّة يَدعُوَان إلى القول: إنّ النّصّ قد وُجد عند العرب القدامى مُمارسةً تطبيقيّة، مُبدَلاً ببعضِ الإجراءاتِ ذات الدّلالات النّصّية، فلم يَكُن عندهم التصوّر الواضح لمفهوم النّص بمعناه اليوم، وإنّما حدّدوهُ بممارساتهم النّقديّة التّطبيقيّة بجُمْلةٍ من المُحدّدات اللغويّة والثقافيّة والنّقديّة التي تسعى جميعُها إلى تحقيق التّآلف في العمليّة الإبداعيّة الأدبيّة منها والنقديّة، وكانَ لهذهِ البنى الدّاخلة في تكوين النّص أهميّة في ممارساتهم، ومع أنّ النقاد القدماء قد حاموا حول هذا المصطلح وتطبيقه، لم يهتدوا إليه في تنظيراتهم التي انتهوا إليها، وما حديثهم عن السّرقات الأدبيّة واختلافِ ظروفِ قول الشّعر ونَظْمِه، والأوقات المُفضّلة لقول الشّعر[٥٤] إلا حديث عن السّياق العامّ والظّروف التي يتشكّل فيها النّص، ويمكن الوقوف مع جملة من هذه الإبدالات النقديّة التي مارسها العرب القدامى في دراسة النّص ونقده.

ذَهَب بعضُ الباحثين إلى أنّ دلالة النّص ليست مُرتهَنة بالظّواهر المُعجميّة فحسب؛ إذ لا تقدّم المعاجم للقارئ إلّا قوالب لفظيّة لا تُحيط بمفاهيم الأشياء.[٥٥]

ولكنْ هذا لا يعني تركَ الدّلالة المُعجميّة للكلمة؛ إذ لا بُدّ من الاستناد إلى الأُصولِ اللغويّة التي تكشف بمجموعها عن ملامح دلاليّة للمصطلح المُستخدَم في النّقد القديم، فالوقوف عندَ تلك المعاني في المعاجم شرطٌ للانطلاق إلى تحديد المُصطلحَات ومعانيها النقديّة؛ لمعرفة السّياقات التي استُخدِمت فيها كلمة النّص، وجعلت صياغة المعنى الاصطلاحي مسؤوليّة النّاقد.

. النّص نسج

إنّ النّاظر في المعاني المُعجميّة لكلمة نصّ سيجد أنّ دلالاتِ الحضور والإظهار والرّفع، يتكاثف معناها جميعها لِيقتربَ بذلك من مفهوم (النَسج)، أي إنّ اللغة العربيَة قديماً كانت تعبّر عن مدلول النّص بلفظ (النّسج)،

[٥٤] الدينوري (١٩٩٨)، ج ١، ص: ٨١
[٥٥] الأحمد (٢٠٠٢)، ص:١٩

فقد جاء في لسان العرب: نصصت المتاع إذا جعلت بعضه على بعض"[٥٦] فمن سماته التّماسك؛ لأنّ العناصر الدّاخلة في تشكيله مُتداخلة ومُترابطة تداخُلَ الثّياب في حال نَسجِها يَشدّ بعضها بعضاً، فتتداخلُ المعاني الدّالة على نسج الإبداع وتشكيل النّسيج العامّ له، هذا النّسج الذي يعني " ضمّ الشّيء إلى الشّيء" [٥٧]

ولو تتبّعَ الباحث دلالة النّسجِ في المعجم القديم لَوجد أنّه يُطلَق على عمل الرّيحِ في التّراب ونشاطها في الرّمل والماء؛ إذ وردَ في معجم العين أنّ " الرّيح تَنسُج التّراب والماء أي تضرب مَتنه، فانتسجَتْ له طرائقَ كالحُبك، والشّاعر يَنسُج الشّعر"[٥٨]

وهذا يدلّ على أنّهم استفادوا من أصل البيئة العربيّة في إطلاق لفظ النّسج على الطّرائق وعمل الأشياء، فيغدو النّسج عندهم فنّاً له نِظام مُتقَن، يُشبِه النّص في نظامه وصناعته، فالأصل هو التّلاحُمُ بين العناصر المُكوِّنة للنّسج، وكلّما اقتربت تلك العناصر وتلاحمت كان نَظمُها دالّاً على براعة صاحبها، أي إنّ النّص الذي يتألّف من ألفاظ يَشدّ بعضُها بعضاً يُحقّق التّماسك الدّال على براعة المُبدع وتفرّده، فترى الجاحظ يقول: " وظنّ أنّه قد نسج فيها كلاماً"[٥٩]، وهذا ما أكّده آخرُ معجم أُلِّف في العربيّة وقد ذكر النّص بمعنى " صيغة الكلام الأصليّة التي وردتْ من المؤلّف "[٦٠]، ولذلك قالوا في مدح الرّجل المحمود: " فُلاَنٌ نَسِيجُ وَحْدِه، وأصله أنّ الثوب الرّفيعَ النّفيس لا يُنسَج على منوال غيره، وإذا لم يكن نفيساً عُمِلَ على منواله سَدَى عِدَّة أثواب، فقيل ذلك لكلّ كريم من الرّجال"[٦١]، وكأنّ النّص بهذه البساطة والوضوح من الاشتقاق والتطوّر والاستعمال المعاصر يستطيع أن يفرضَ نفسَه بسبب براعة المُبدِع، سواء أكان شاعراً أم ناثراً، وتفرّده في نظمه، وهذا التفرّد مرتبط بالطّاقة الإبداعيّة التي تُظهِر موهبته الذاتيّة في نسج النّص، وما دامت اللغة هي العنصر الأساس في نسج النّص فإنّ التفرّد يظهر في حريّة التصرّف فيها

[٥٦] ابن منظور (د.ت)، مادة (نصص)
[٥٧] نفسه، مادة (نسج)
[٥٨] الفراهيدي(١٤٠٥هـ)، مادة (نسج)
[٥٩] الجاحظ، (د.ت)، ج١، ص:٩
[٦٠] الزّيات، وعبد القادر، والنّجار (د.ت)، مادة (نصص)
[٦١] الدّينوريّ (١٩٨٨)، ص:٤٣

وتقليبها وفق ما تقتضيه المعاني والأفكار، أي " أنْ يخلق لها سياقاً آخر يُبعدُها عن الاستعمالات المألوفة في مجال التّواصل"[٦٢]

وحين تتمّ المقارنة بين مفهومي (النّص) و (النّسج) بالتّطبيق النّقديّ عند القدامى سيجدهم الدّارس يستخدمون مصطلح (النّسج) مرادفاً للنّص، فهما يشكّلان مادّة النّقد، وإن لم يتعارفوا عليه بمصطلح النّص، أي النّسج هو المنهج، والمنهج يتصل باللغة والفكرة، والمعنى والصّورة، والمَشهد، فهو إشارة إلى البنية، ؛ لأنّ النّص لغة أولاً، وإنّ أي بناء من النّسج اللغويّ يَنشأ عنه بالضرورة معرفة طبيعة سِمات عناصر اللغة في ذلك النّص، وإذا جرّدنا النّص من اللغة لا يبقى نصّ، وهذا يفضي إلى القول إنّ اللغة هي المادّة الأولى في تكوين النّص، وبدون معرفتها لا يمكن الاهتداءُ إلى خصائص النّسج فيه، وهذا ما يظهر في أحكامهم، فقد ورد في حكم الآمديّ على أبي تمّام في قوله:/الطّويل/[٦٣]

عَفَتْ أربُعُ الحِلّاتِ لِلأربُعِ المُلْدِ لكلِّ هَضيمِ الكَشحِ مُغرِبَةَ القَدّ

فقالَ بعد قراءته هذا البيت وتحليله: " وهو رديء اللفظ قبيح النّسج"[٦٤]

فهذا حكم فنّي عَمَد فيه النّاقد إلى استعارة كلمة النّسج ليدلّ به على طريقة مَخصوصة من البناء الفنّي لم يُحسِن أبو تمّام صياغتها فكان نسجُه قبيحاً، يقول الآمديّ: "الحلات : جمع حلة هو الموضع الذى يحلونه يقال : حلة ومحلة والأربع الملد : يريد أربع نساء ملد من قولهم : غصن أملود وهو الناعم و "أملود " لا يجمع على "ملد" وإنّما هو جمع أملد، و"هضيم الكشح" يريد ضامرة البطن، وقوله: "مغربة القد" يريد أغرب قدها: أي لها قَدّ غريب في الحسن، وإنّما أراد عفت أربع حلال: أي مواطن لأربع نسوة، وهذا تكلّف شديد، وقد جاءت بلفظ غير حسن ولا جميل، وكذلك "مغربة القدّ" من قول الشعراء المتأخرين غريب الحسن وغريب القدّ والكلمة إذا لم يُؤتَ بها على

---

[٦٢] بارت (١٩٨٢)، ص٤٠

[٦٣] الملداء: الناعمة، الحلات: جمع الحلة أي جماعة من الناس، هضيم الكشح: ضامرة البطن ـ وفي الديوان: مجدولة القدّ، الديوان: ٢، ٥٧

[٦٤] الآمديّ (١٩٦٠)، ج٢، ص: ٤٩٩

لفظها المعتاد هجنت وقبحت، وقوم يروونه "أربع الحلات" جمع ربع وذلك غلط، وإنّما أراد الرجل العدد: أي عفت أربع لأربع"[٦٥]

وخرج البيت عن جمال النّسج ودخل في القبح لوقوعه في علّتين:

الأولى: استعماله اللفظ على غير ما جُمع في قواعد العرب، فخالف القاعدة الصرفية في جمع (أملود: مُلد).

والثانية: تقصيره في استعمال الألفاظ الحسنة والجميلة، فاستعمل (مغربة القد) مكان الحسن، وهي على غير ما هو مشهور من استعمالات العرب القدامى.

فالصياغة لها حظّها الوافر في تقويم الشعر والحكم عليه بالحسن أو بالقبح، وكلّما أحسن الشاعر في انتقاء كلماته، ووضعها في موضع مناسب، حسنت الألفاظ في موقعها، وأثّرت في نفس السامع، وبعثت في الكلام جمالاً يزيد من جمالية النّسج، فالاحتفال بالمعنى دون الاهتمام بحسن الصياغة تخرج الشّعر عن المألوف المعتاد ممّا تألفه النّفس الأدبيّة.

وعقدَ ابن طباطبا أبوابًا في كتابه (عيار الشعر) يتحدّث فيها عن النّسج وتفاوته وتكلّفه وغثّه وصحيحه، ومن ذلك ما سمّاه الأبيات المتفاوتة النّسج " وهي الأبيات المُستكرهة الألفاظ المتفاوتة النّسج القبيحة العبارة التي يجب الاحتراز من مثلها".[٦٦]

فيقدّم الناقد تصوّرًا لبناء النّص ونسجه، قائماً على عوامل ائتلاف الألفاظ والمعاني، وأما الاختلال فيها فإنّه يؤدّي إلى نسج متفاوتٍ لا يَحسُن بالشّاعر الإتيان بها في صياغة النّصوص.

ومِن هذه الاستعمالات ما وردَ عند الجرجانيّ علي بن عبد العزيز (ت٣٩٢هـ) إذ يستخدم كلمة (النّسج) للدّلالة على أقلّ الناس حظًّا في صناعة الكلام حين يقابل بين الألفاظ ومعانيها، وعندئذٍ تكون صناعته سيّئة التّأليف مهَلهَلة النسج[٦٧]

---

[٦٥] الآمديّ (١٩٦٠)، ج٢، ص: ٤٩٩
[٦٦] العلوي، (٢٠٠٥)، ص: ٤٤
[٦٧] ينظر: الجرجانيّ (١٩٥٢)، ١٠٩

وأمّا التوحيديّ فيصدِرُ أحكامًا تتعلّق بالنّسج في تعليقه على قولِ امرِئ القيس: /الطّويل/[٦٨]

كـأنّـــي لَـمْ أركـــــــب جَـــــواداً لِلذّة ولـم أتـبـطّـن كـاعـبـاً ذات خـلـخـالِ

ولَـمْ أُســـبَـأ الـزّق الـرّوي ولـم أَقُـلْ لِخَيلي كُـــــــــــرّي كـــــــرّة بعد إجفالِ

فيقولُ التّوحيديّ: " وهما بيتان حَسَنان، ولو وُضِع مِصراعُ كلّ واحدٍ منهما في موضع الآخر كان أشكلَ وأدخلَ في استواء النّسج"[٦٩]

وكأنّه يشيرُ إلى التّفاعل النّصي بينَ مُكوّنات العبارة وصياغتِها؛ ليدلّ على أنّ النّص مَظهَرٌ كلاميّ وخطابيّ يبتغي الكمالَ والحُسن، وعلى المُبدِع تلمّسَ مواطِن الحُسن في اختيار اللفظ ونسجه لِيصلَ إلى حُسن الاستواء بين أجزاء نصّه.

النّص نَظم

إنّ دلالة النّسج تُحيلُ إلى القول: إنّ نسج الشّاعر الشّعرَ هو نَظمُه، " والنّظم التّأْليفُ، نَظَمَه يَنْظِمُه نَظْماً ونِظاماً ونَظَّمه فانْتَظَم وتَنَظَّم، ونظَمْتُ اللؤْلؤَ أي جمعته في السِّلْك، والتنظيمُ مثله، ومنه نَظَمْتُ الشِّعر ونَظَّمْته، ونَظَمَ الأَمرَ على المثَل وكلُّ شيء قَرَنْتَه بآخر أو ضَمَمْتَ بعضَه إلى بعض فقد نَظَمَتْه"[٧٠]

وبذلك يُمكِن القول: إنّ انتظام الكلمات في إبداع النّصوص يعني ارتباطها بعضها ببعضها الآخر على هيئة التّنسيق والتّرتيب؛ لأنّ مَلاك الأمر في نظمه، أي لا بدّ من نظم الكلمات بطريقة مُستوية لا عشوائية فيها ولا تفاوت في رصفها، حتى إنّ نظريّة النّظم عند العرب تعني هذا الاتّساق والانتظام، فقد ورد في كتب البلاغة العربيّة قولهم: " واعلمْ أنْ ليسَ النظُم إلا أن تضعَ كلامَك الوضعَ الذي يَقتضيهِ علمُ النّحو، وتعملَ على قوانينهِ وأُصولِه، وتعرفَ مناهجَهُ التي نُهِجَتْ فلا تزيغُ عنها، وتحفَظُ الرُّسومَ التي رُسمتْ لك فلا تُخلَّ بشيءٍ منها" [٧١]

---

[٦٨] امرؤ القيس (٢٠٠٠)، ص: ٣٤١، ذات خلخال: حالية، أسبأ الزّق: أشتريه

[٦٩] التوحيديّ (١٩٥٣)، ص: ٨٩

[٧٠] ابن منظور (د.ت)، مادة (نظم)

[٧١] الجرجانيّ (٢٠٠٤)، ص:٧٧

فهذا الانتظام شرطٌ لا بدّ منه حتى يستوي النّص في استقامة وتشكّلٍ مُبدِعٍ، فقد قال: النَّظْمُ، نَظْمُك الخَرَزَ بَعْضَه إلى بعضٍ في نظامٍ واحد، كذلك هو في كلّ شيء حتى يقال: ليس لأمر نِظامٌ، أي لا تَستقيمُ طَريقَتُه حتى يقال: طَعَنَه بالرّمح فانْتَظَم ساقَيْه أو جَنْبَيْه"[٧٢]

فكلّ تماسُكٍ نَصّي يؤدّي إلى هذا الانتظام بحسبان أنّ النّص نسيج لغويّ، تتآلف عناصره المكوّنة له، فيجمعه نسق عامّ، وهذا النّسق أيضاً تُحيل إليه كلمة (النّظم)، " النَّسَقُ من كلّ شيء ما كان على طريقة نِظامٍ واحد عامٌّ في الأشياء" [٧٣]

وعلى ذلك يكون النّظام المُرادُ به في هذه الأحكام النّقديّة إنّما هو الصّدى الصّوتي والكلاميّ للأثر الأدبيّ، وتتابع محسّنات الكلام والتماس الصّور المُنتخَبة والمعاني المتخيّرة لتشكيل التآلف بين الأثر الأدبيّ ودلالته، ولتحبير الكلام على منوال الفصاحة وإبداعه في صياغته التي تمنحه الحُكمَ الجَماليّ، وكلّ ذلك يدعو إلى التّلاحم بين الأجزاء وتكامل الشكل والمضمون، فقد أورد الجاحظ ما يأتي: " قال عبيد الله بن سالم لرؤبة مُت يا أبا الجحاف إذا شئت، قال: وكيف ذلك؟ قال: رأيت اليوم عقبة بن رؤبة ينشد شعراً له أعجبني، فقال رؤبة: نعم إنه لَيقول، ولكنْ ليس لشعره قِران ". [٧٤]

فهذا رؤبة يستخدم مصطلح (القران) ليدلّ على درجة من المُشابهة والموافقة بين العناصر اللفظيّة والشّكليّة للقصيدة، بغية تحقيق الانسجام بين أجزاء النّص الشّعريّ لِيبلغَ غايةً من البناء الذي يُحقّق انتظام الكلمات فيه، بحث تأخذ كلّ كلمة مكانها، فيصعب استبدالها أو إزاحتها من مكانها، فأحسنُ النّصوص ما كانت ألفاظه متناسقة ومتقاربة، ومعانيه متشاكلة، ويظهر هذا المفهوم أيضًا في قول عمر بن لجأ (ت١٥٠هـ) " قال ابن لجأ لابن عمٍّ له: أنا أشعر منك، قال: وكيف؟ قال: لأنّي أقول البيت وأخاه، وأنت تقول البيت وابن عمه"،[٧٥]فالبيت أخ للبيت إذا أشبهه وشاكله في رصف المبنى والمعنى.

---

[٧٢] الأزهريّ (١٩٦٤)، ج١٤، ص:٢٨٠
[٧٣] ابن منظور (د.ت)، مادة (نسق)
[٧٤] الجاحظ (١٩٤٨)، ج١، ص:١٩٤
[٧٥] ابن حمدون (١٩٩٦)، ح٢، ص: ٣٧٨

وتلك المصطلحات التي تعارف على استخدامها النقّاد من النّظم والمشاكلة والرّصفِ والبناء يهدِفُ جميعُها إلى نسج النّص وفق بناء تركيبيّ يهتمّ بالعناصر التي يقوم عليها النّص من جهة، وبألفاظه المنسوجة من جهة ثانية، وقد جعل التوحيديّ المفاضلة بين البلغاء في النّظم والنّثر قائمة على هذا المركّب الذي يُسمّى " التّأليف والرّصف" أي مراعاة وقوع الكلمات في بناء النّصوص الإبداعيّة مجاوراً بعضها لبعضها الآخر بحيث تشكّل نسقاً عامّاً من الجمال اللفظيّ والبنية الفكريّة، وهذا لا يجعل بناء النّص قائماً في الشّعر دون النثر، بل إنّه يشتمل عليهما معاً، فإذا جاء الكلام منتظماً متآلفاً كان هذا النّص " دَمِث المباني والمتالي، رقيق الحواشي، مُطّرِد السياق، حَسن الاتفاق، متفق القرائن، متّسق النظام، معتدل الالتئام، مستمرّ الرّصف، معتدل البناء"[٧٦]

فهذه النّصوص جميعها تدلّ على معرفة العرب بأهميّة النّسج التّركيبيّ في الكلام، وضرورة تآلف أجزاء القول، وإن لم يتعارفوا على وضع مُصطلَحِ النّص صراحة، وإنما أدركوا بفكرهم النّقديّ أهميّة ترابط القصيدة وتماسك أبياتها وأشطرها الشعريّة؛ لأنّ الكلام المتنافِر غير المتلاحم الأجزاء إنّما هو كبَعْرِ الوحش الذي يقع متفرّقاً غير مؤتلف ولا متجاور، " وكذلك حروف الكلام وأجزاء البيت من الشّعر تراها مُتّفقةً لمساً وليّنة المعاطف سهلة، وتراها متباينة ومتنافرة مستكرهة تشقُّ على اللسان وتكدّه، والأخرى تراها سهلة ليّنة ورطبة مؤاتية سلسة النّظام خفيفة على اللسان حتى كأنّ البيت بأسره كلمة واحدة ،وحتّى كأنّ الكلمة بأسرها حرف واحد".[٧٧]

ويدخل ضمن انتظام البنى الرئيسة لتشكيل النّص ومنحه صفة الأدبيّة استخدام لفظ (المشاكلة) وهي المماثلة، وعند أهل البديع أن " يذكر الشيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته"[٧٨]

فالمشاكلةُ صورةٌ من نظم الكلام وتأليفه، تقتضي أن تقع الألفاظ موقعها من الكلام، وتجيء الكلمة مع أختها التي تقتضي أن تجاورها بمعناها، إمّا على الاتفاق أو التّضاد، وقد جعلوا لها ألواناً ومستويات فمنها المشاكلة في اللفظ خاصّة، ومنها المشاكلة في المعنى[٧٩]

---

[٧٦] ابن جعفر (١٩٨٥)، ص:٣١٤
[٧٧] الجاحظ(١٩٤٨)، ج٣، ص: ١٤٨
[٧٨] الحمويّ (١٩٨٧)، ج ٢، ص: ٢٥٢
[٧٩] الرّماني (١٩٧٦)، ص:٢٧

والمُراد من ذلك انتظام الكلام ونسج النّص في صورة تعكس حسن الديباجة، وبراعة التأليف؛ لذلك فإنّ الآمديّ قد أخذ على أبي تمّام قوله: /الكامل/[٨٠]

يـا يـومَ شـرَّدَ يـومَ لـهـوي لـهـوُه بصـبـابـتـي وأذلَّ عِـزَّ تـجـلُّـدي

فعلّق قائلًا: " فهذه الألفاظ إلى قوله (بصبابتي) كأنّه سلسلة من شدّة تعلّق بعضها ببعض، وقد كان أيضاً استغنى عن ذكر اليوم في قوله (يوم لهوي)؛ لأنّ التشرّد إنّما هو واقع بلهوه، فلو قال: (يا يوم شرّد لهوي) لكان أصحّ في المعنى وأقرب في اللفظ".[٨١]

فالظاهر أنّه وجد لهذه اللفظة من الثّقل على السّمع والكراهة في النّفس ما يُذهِب الخفّة والإيناس والبهجة، وهذا الثقل مصدره لجوء الشاعر إلى ذكر الألفاظ التي يتعلّق بعضها ببعضها الآخر، ويمكن الاستغناء عنها؛ لأنّها لم تخدم المعنى فاستحالت مستكرهة حين عدل عن استعمالها من غير دليل يقوم على العدول عنها، وذلك مخالف للمشاكلة والمماثلة.

إنّ النّقد عند الآمديّ في نصّه هذا يحيل إلى جوانب مختلفة في صياغة النّص الأدبي وإبداعه، فهو يكشف أنّ النّص الأدبيّ لا بدّ من أن يكون ذا علاقة بمنتجه من خلال انتظامه في سياق متآلف مع الذوق الفطري، فيرى الآمديّ أنّ أبا تمام أراد التطويل في ألفاظ بيته، فأدرج فيه من الألفاظ ما يمكن الاستغناء عنها، وكأنّه يشير إلى مخالفتها في البلاغة من حيث تعلّق بعضها ببعضها الآخر، وهو تعلّق لفظيّ فقط، ولا شيء يخدم المعنى هنا.

---

[٨٠] أبو تمام (د.ت). ج١. ص:١٠٧

[٨١] الآمديّ (١٩٦٠)، ج١، ص٢١٨ ـ ٢١٩

النّص مؤلّف

إنّ اهتمام القدماء بصناعة النّص وحسن تأليفه، وقصدهم التفنّن بتحبير الكلام على منوال القدماء وفصاحتهم بعيداً عن التعقيد والاستكراه لإحكام العلاقات بين مكوّنات النّص الأدبيّ، جعل مصطلح التأليف حاضراً في نقدهم وموازياً لمصطلح النّص، إذ أوحت كلمة النّظم التأليف، فقد ورد في لسان العرب:

" تألّف بمعنى تنظّم" [٨٢]، والتأليف يقتضي اتصال الأجزاء بعضها ببعضها الآخر اتصالًا لا انفصال له، يفضي إلى تماسك متين ونسج حكيم يصعب تغييره أو تبديله بعد إنشائه، فقد نقل ابن رشيق حديثًا عن النبي صلى الله عليه وسلّم: " إنّما الشّعر كلام مؤلّف فما وافق الحق منه فهو حسن، وما لم يوافق الحث منه فلا خير فيه"[٨٣]

فاستعمال كلمة (مؤلّف) تدلّ على طريقة خاصّة في نوعيّة الشّعر من حيث إنّه ألفاظ موصولة بعضها ببعضها الآخر، ومرتّبة على نحو معيّن، فالنّص الذي يتشكّل عندئذٍ هو نظام مؤدّاه التماسك واتصال العناصر بعضها ببعض، فهو يوجّه الشعر توجيهًا إيجابيًا لينافي كلّ خبث فيه ويجعله موافقًا للحقّ، ولهذا أجاب أبو إسحاق الصابي (ت٣٨٤هـ) عن كلام الخوارزمي: "لِمَ إذا قيل لمصنّف أو كاتب أو خطيب أو شاعر في كلمة من كلام، وقد اختلّ شيء منه، وبيت قد انحلّ نظمه، ولفظ قلق مكانه: هاتِ بدل هذا اللفظ لفظًا، ومكان هذه الكلمة كلمة، وموضع هذا المعنى معنى، تهافتت قوّته، وصعب عليه تكلّفه، وبَعِل بمزاولة ذلك رأيه، ولو رام إنشاء قصيدة مفردة أو تحبير رسالة مقترحة كان عسرها عليه أقل، وكان نهوضه بها أعجل؟ بقوله: كلّ مبتدئ شيئًا فقوّة البدء فيه تفضي به إلى غاية ذلك الشيء، وكلّ متعقّب أمراً قد بدأ به غيره فإنّه بتعقيبه يفضي إلى حدّ ما بدأ به في تعقيبه ويصير ذلك بداله، ثم تنقطع المشاكلة بين المبتدئ وبين المتعقّب".[٨٤]

فهذا كلام عن النّص الأدبيّ الذي ينظمه صاحبه ويؤلّفه بحيث يصبح تغيير أحد أنظمته اللغوية أو اللفظيّة أمراً صعباً، وكذا وجد مصطلح التأليف في استعمالات النقاد، فمن ذلك قول الآمديّ: " فصحّة التأليف في الشّعر وفي

---

[٨٢] ابن منظور (د.ت)، مادة (ألف)
[٨٣] القيروانيّ (١٩٥٥)، ج ١، ص: ٢٧
[٨٤] التوحيدي(١٩٢٩)، ص: ١٥٣

كلّ صناعة هي أقوى دعائمه بعد صحّة المعنى فكل من كان أصح تأليفاً كان أقوم بتلك الصناعة ممن اضطرب تأليفه"[٨٥]

فالآمديّ يرى أنّ واجب الشّاعر في كل شعر أن يحسن تأليف ألفاظه فلا يزيد فيها شيئاً على قدر حاجته، واستعمل التأليف هنا للدّلالة على مصطلح النّصيّة؛ لأنّ فساد التأليف فساد للشعر وهجنة غير مقبولة من مؤلّفه، ويعد ذلك عيبًا عند النّقاد على نحو ما عاب به ابن سلّام محمد ابن إسحاق صاحب السِّير إذ يقول: " وكان ممّن أفسَدَ الشّعر وهجّنه وحمل كلّ غثاء منه محمد بن إسحاق بن يسار مولى آل مخرمة بن المطلب بن عبد مناف وكان من علماء الناس بالسِّيَر ".[٨٦]

وهم من ذلك كلّه إنّما أرادوا الإشارة إلى متانة السّبك وإحكام النّظم بين أجزاء الكلام، ليكونَ نصًّا له علاقات بنائيّة مترابطة.

. النّص وثيقة

حين يتّجهُ المعنى المُعجميّ للدّلالة على أنّ النّص دالّ على التّعيين . كما مرّ سابقاً . فإنّه يدلّ من ناحية أخرى على العصر الذي أُنتج فيه وحياته النفسيّة التي اعترت مبدعه لحظة إنشائه، وهذه عناصر يُستعان بها على تعيين النّص وشرح غامض معناه وتحديد المقصود منه بالدّراسة والتأويل، وهو وثيقة غايتها الإحاطة بعصر المبدع وكلّ شيء عنه، من نسبة النّص إلى قائله أو القدرة من التّحقّق من صحّة نسبته إليه، وهنا يظهر حرص أصحاب النّصوص الإبداعيّة على أن تُنسَب إنجازاتهم إليهم دون سواهم، وإشهارها بهم، وهذا يقود إلى أنّ من دلالات النّصوص الإشهار بأصحابها؛ ولهذا قيل: " كلّ شيء أظهرته فقد نصصته" [٨٧]، وقيل: " وُضِع على المنصّة أي على غاية الفضيحة والشهرة والظهور ".[٨٨]

---

[٨٥] الآمديّ (١٩٦٠)، ج١، ص١٧٨
[٨٦] الجمحيّ (د.ت)، ج١، ص: ٧
[٨٧] ابن منظور (د.ت)، مادة (نصص)
[٨٨] نفسه، مادة (نصص)

فقوّة حياة النّصوص تحيا بحياة أصحابها وذيوعهم بمرتبة الإبداع الفنّي، فيكون المبدع موجوداً في كلّ زمان يُؤخذ نصّه به دراسة وتحليلاً ونقداً، فيكتَب له الخلود، وعندئذٍ يكون النّص (وثيقة) تنتقل من عصر إلى آخر بفعل الممارسات النقديّة المكتملة أو التي تنشد الكمال والاستواء، ولهذا يسير النّص بسرعة بين المتلقيّين حين يرتقي إلى درجات الكمال الفنّي والاستواء الإبداعيّ، فلا يستقرّ في عصر محدّد أو مكان مقيَّد، والنّص لا يُنقل عن مبدعه مجتزءاً وإنّما دفعة واحدة فهو بذلك دالّ على " منتهى الأشياء وأقصاها"[٨٩]، ويشعر المتلقي أن النص الذي بين يديه مستوياً قائماً بنفسه ضمن العمليّة الإبداعيّة.

وإذا كان النّقد بناء نصّ على آخر فإنّ نصّ الشاعر ينبغي أن يكون قابلاً لهذا البناء من خلال القراءة والتحليل والتأويل، فلا يكون ملكاً للمبدع وحده، وفي هذا المعنى يكون النّص وثيقة تدور في مجملها حول الممارسة النقديّة الفاعلة بين المبدع والمتلقي والناقد.

وبذلك فإنّ الناظر في هذه الاستعمالات النقدية والإبدالات الفنّية لمصطلح النّص يلاحظ وجود العديد من الأشكال التعبيريّة والصّيغ النّقديّة التي حدّدت الخصائص البنائيّة والشكليّة والأسلوبيّة في صناعة القول، وهذه السّمات متّفق عليها عند العرب، وقد سادت في ممارساتهم النقديّة، فالعلاقة بين النّسج والقران والتأليف والمشاكلة، تعكس السّمات التعبيريّة والدلاليّة للنّصوص الأدبيّة بصفة عامة، وتظهر خصائص لغة تلك النصوص بصفة خاصة، ويندرج جميعها في حدود تصوّر القدماء لماهيّة النّص وطريقة بنائه، فتتحقق له النفاسة وعلوّ القيمة الجماليّة والتعبيريّة.

وهذا يدلّ على معرفة العرب القدامى بالممارسة النّصيّة، وإن لم يكن لديهم التصور الحديث لمصطلح النّص، وإنما شكّلوا مفهوماتهم من ثقافتهم العربيّة وأكدوها من خلال مواقفهم الجماليّة والنقديّة التي تعكس معرفتهم بخصائص النّصوص وأسس بنائها ومكوّنات أجزائها، فوظّفوا العديد من الإبدالات التي تشير إلى معناه من دون أن تحدّده بمصطلح دالّ عليه.

---

[٨٩] ابن منظور (د.ت)، مادّة (نصص)

تحليل النّص

من الإجراءات النّقديّة التي يمارسها النّقاد على النّصوص هو تحليلها وقراءتها شرحًا وتفسيرًا وتأويلًا، وهذه الممارسات النّقديّة تختلف في طريقة تناولها النصوص أو القضايا التي تتناولها في دراسة النّصوص؛ لذلك كانت هذه الوقفةُ مع إجراءات تحليل النّص وشرحه.

. التّحليل

لا يمكنُ إهمال هذا المستوى من الممارسة النقديّة في دراسة النّصوص ونقدِها؛ ذلك أنّ التّحليل يقودُ إلى " الشّرح أو التّفسير، والعمل على جعل النّص واضحًا"[٩٠]، فتحليلُ النّصوص ذو توجّه تأويليّ، يتساءَل النّاقد من خلاله عن التّناسب بين مستويات النّص ومكوّناته.

فعلى هذا يكونُ النّاقد في عمليّة تفتيت النّص وتشريحه مُحلّلًا لعناصره وجزئيّاته، ليجعلَ القارئ يتفهّم المعنى المراد من هذا النّص أو ذاك، فهو يُقرّب المسافة بين النّص والقارئ، ويهتمّ بإحصاء القراءات المُمكِنة للنّصوص من أجل معرفة السّياق الذي أُنتِج فيه النصّ، والشروطِ المُرافقة لإبداعه من ظروف اجتماعيّة وتاريخيّة ونفسيّة أدّت إلى تشكّل المعنى، أي إنّ تحليل النّص يوفّر له حياة بين النّاس من خلال تناقله، وإطلاق الأحكام النّقديّة فيه وسيرورتها على ألسنة النّاس في تقريب المعنى، وهذه القراءات المتعدّدة التي يتحمّلها النّص سرّ خلود النصوص الإبداعيّة وثرائها.

وطبيعة كلّ نصّ تكون في أنّ النّاقد ينطلق من اللغة . عنصراً أوليّاً . في فهم عناصر التّحليل كافّة، فمن خلال اللغة يستطيع تحليل الإيقاع والعلاقات النحويّة والتّركيبيّة المؤثّرة في صياغة المعنى وتشكّله، وهذا التّحليل لا شكّ مُرتبِطٌ من دون شكّ بطبيعة النّص وظروفه من جهة، وبطبيعة النّاقد واتّجاهه النقديّ من جهة ثانية، ويَجمَعُ ذلك كلّه الغاية من التّحليل في الوصول إلى البنى النصيّة، ومعرفة التقنيّات الفنّية التي أدّت إلى صياغة المعنى.

---

[٩٠] فتحي (١٩٨٦)، ص: ٧٩

وهذه الممارسةُ الإجرائيّة هي التي دارَ حولَها التّراث النّقديّ الذي سعى إلى تحليل النّصِّ انطلاقًا من بنيته اللغويّة على مستوى الألفاظ وأبعادها الجماليّة، وصولًا إلى تركيبها وتأليفها، على نحو ما سيمرّ ذكره في تحليل نصوص الآمديّ وممارسته النقديّة.

. التّفسير

إنّ إعادةَ القراءةِ للنّص الأدبيّ تفسيرٌ له، والانتقالُ من فكرةٍ إبداعيّة في النّص إلى أخرى هو تفسيرٌ لهذا النّص، وقد رأى بعض النّقاد . مثل ابن الأعرابي . أنّ التّأويل والمعنى والتفسير واحد.[٩١]

في حينِ ذهبَ بعضُهم الآخر . مثل القاضي علي بن محمّد الجرجاني . إلى التّفريق بينَ هذه المصطلحات، فرأى أنّ التأويل هو "صَرْفُ اللفظ عن معناه الظّاهر إلى معنىً يحتمله إذا كان المُحتَمل الذي يراه مُوافقاً للنّص، وأنّ التّفسير يأتي بالمعنى البسيط القريب إلى الذّهن من خلال الكشف والإظهار[٩٢]

وبالنّظر إلى معنى التّفسيرِ في المعاجم العربيّة فإنّه بمعنى " البيان وكشف المُغطّى"[٩٣]، أي الكشفُ عن مراد اللفظ في أيّ نصّ هو الحصولُ على المعنى المباشر له، فيكونُ التّأويل خاصًّا بباطن اللفظ والمَقصَد الغامض، والتّفسيرُ مُتعلّق بظاهر اللفظ، فالتفسيرُ عندئذٍ عمليّة إنتاجِ النّصوص وبناءُ نصّ على آخر، وهو العمليّة المقصودة من النّقد، وهذا الإنتاجُ لا بدّ من أن تحكمُه القراءةُ الصّحيحة للحوادث التّاريخيّة أو الاجتماعيّة التي أحاطَتْ بالنّصّ ورافقت ظهورَه فأضاءت المعنى.

وبذلك فإنّ النّصّ الأدبيّ أو النّقديّ حمّالَ أوجُهٍ في إعطاء الدّلالة وإظهار المعنى المطلوب؛ لأنّ لغة النّقد مبنيّة على الصّورة، ومن خلال قراءة هذا النّص أو ذاك يستطيعُ النّاقدُ استنباط أحكامه واستخراج مفاهيمه؛ لأنّ النّاقد لا يُسلّم بنيّات المُتكلّم إذا كان مُعاصراً له زمنَ إبداع النّص، فيكف إذا سبقه في الظّهور؟! وما عملُهُ النّقديّ

[٩١] ابن منظور (د.ت)، مادة (أول)
[٩٢] الجرجاني (١٤٠٥هـ)، ص:٥٧
[٩٣] ابن منظور (د.ت)، مادة (فسر)

إلا نشاطٌ عقليّ منطقيّ ينطلق فيه من لغة النّصوص وطبيعة ألفاظه وعباراته، وهذا يُحيل إلى مَقصديّة النّص دون المتكلّم.

. التّأويل

التّأويلُ هو القاعدة الأساس التي ينطلق منها النّقد القديم في فهم النّصوص لاكتمال العمليّة الإبداعيّة وسموّها، فالإبداع الفنّي حتّى يصل إلى شرط الأدبيّة في نصوصه يجب أنْ يَقبل أوجه مختلفة من القراءة والتّأويل، فيكون مَحطّ اهتمام النّاقد وقَبول القارئ، فيُحدِث تأثيره في المتلقّي، ولا سيّما إذا اكتنفه الغموض في مقاصده، لكنّه غموضٌ غيرُ مُغلَق وإنّما تُحيطُ به الإشارات التي تقود إلى ما أراده المُبدِع، وتساعد على معرفة ذلك الغموض وكشفه، فتُعينُ النّاقد الثّاقب على التّأويل الصّحيح الذي يجعل من النّص نصّاً إبداعيّاً، فالتأويل: نقل ظاهر اللفظ عن وضعه الأصليّ إلى ما يحتاج إلى دليل لولاه ما تُرك ظاهر اللفظ"[٩٤]

إنّ التأويل في مُجمَلِه العامّ يقصد الوصول إلى المعنى المراد من النّص، ومعرفة باطنه من ظاهره، ولا يكون ذلك إلّا بإعمال الِفكْر وبذل الجهد في قراءة النّص قراءةً صحيحة واعية لتحقيقِ الغاية المَرجوّة من العمل الأدبيّ، وفيه ترجيحٌ لِواحدٍ من الاحتمالات المرادة على غيرها، انطلاقًا من الإشارات التي يحملها النّص والثقافة الاستدلاليّة التي يتثقّف بها النّاقد، والتمكّن من الظواهر اللفظيّة ومعرفة العلاقات التركيبيّة التي يَنشأ بها النّص دون القطعيّة بترجيح أحد الاحتمالات على غيرها، وهذه القراءات التأويليّة لا تُنقِص من قدر النّص بقدر ما تثريه وتزيد من خصوبته الأدبيّة وقيمته النّقديّة.

فالتّأويل مُرافقٌ لظهور النّص منذ لحظة إبداعه، ينهض بها الناقد للنّص في عمليّة فهم مكوّناته ومدلولها الأدبيّ وأبعاده الجماليّة، أي هو عمليّة قراءة دقيقة للنّص محكومة بثقافة النّاقدِ، ومَذْهبِه الأدبيّ، وطريقة تفكيره الفنّي، وما يحيط به من ظروف إبداعيّة.

[٩٤] ابن منظور (د.ت)، مادة (أول)

نتائج الفصل الأوّل:

بَعْدَ عرض مفهوم النّص ومُقوّماته، ومَعرفة طرائق النّقّاد في دراسته، انتهى الفصل إلى مجموعة من النّتائج، يمكن ذكرها فيما يأتي:

- لم يخرج النّص في معناه اللغويّ والاصطلاحيّ عن معاني الرّفع والإظهار وبلوغ أقصى الشّيء وغايته، وهذه المعاني تعود في مجموعها إلى الارتفاع، أي إنّ النص هو ما يظهر به المعنى في بنيته الفنّية وشكله ونَسْجه.
- ترتبط أهميّة النّص في النّقد بالجانبِ العَقليّ والذّوق الفطريّ، فهو مصدر التّجربة ووعاء الإبداع الأدبيّ والنقديّ.
- عَرَف النّقاد القدامى مصطلح النّص ممارسة تطبيقيّة، تقوم على جملة من الخصائص، ووضعوا له مقوّمات محدّدة وضوابط معلومة يكتمل بها، ولعلّ أهمّها ما جاء به تصوّرهم من ارتباط النّص وتآلفه، ومارسوا هذه المعرفة من دون أن يستعملوا هذا المصطلح (النصّ).
- حَرِص النّقاد على التّنبيه على عناصر النّص، واستبدلوا بهذا المصطلح مصطلحات أخرى: كالنّسج، والتّآلف، والقِران، وكلّها تلخّص رؤيتهم النقديّة وتصوّرهم للنّص بأن يكون بناء محكوماً بنسق خاصّ، وغاية فنّية مميّزة.

الفصل الثاني: اتجاهات النّص النقدي عند الآمديّ ومفهوم الإبداع .....٥٧ . ٩٥

أولًا: اتجاهات النّص النقدي.

أ. الاتجاه البيئي

. الضابط الزماني

. الضابط المكاني

ب . الاتجاه الاجتماعي

ج . الاتجاه الفنّي

ثانياً . نصّ الآمديّ بين القديم والمُحدَث

ثالثاً: مفهوم الإبداع الفنّي في قضايا النّص النّقدي

أ. الإبداع الفنّي في مفهوم الشّعر

ب . الإبداع الفنّي في ثقافة النّاقد

ج . الإبداع في مذهبَي الطّبع والصّنعة

. نتائج الفصل الثاني

الفصل الثاني: اتجاهات النّص النقدي عند الآمديّ ومفهوم الإبداع.

- **أولًا: . اتّجاهات النّص النّقديّ**

إذا أرادَ باحثٌ تتبّع الآمديّ في نقده، وقراءة نصوصه، فلا بدّ له من معرفة حدود هذا النّص، والمنطقة الزمنيّة والمكانيّة التي تُضبَط بها النّصوص التي اختارها، والمادّة النقديّة التي يستعملها؛ إذ لم يعرف النّقد الأدبيّ صورة مَنهجيّة إلا مع مجيء القرن الرّابع الهجريّ، وقد أجمع أكثرُ أهلِ الفصاحة والبيان والنّقد أنّ النّص الجاهليّ . ولا سيّما الشعريّ منه . أكثرُ الشّعر العربيّ مُوافقةً لِلُغة العرب، ولمّا جاء الإسلام غيّر من طبيعة الحياة في المجتمع العربيّ، وكان له الآثار بعيدة المدى، ولا سيّما حين دخلَتْ بعضُ قبائل العَجم الإسلام؛ الأمر الذي أدّى إلى اختلاط العناصر وتمازج الثقافات، ومع مرور الزّمن بدأ اللحن يتفشّى في اللسان العربيّ نتيجةَ الابتعاد عن المُعجم البدويّ والارتقاء المدنيّ الذي أصاب المجتمع العربيّ.

ومن هذا كلّه وُجد أنّ علماءَ العربيّة كان الواحدُ منهم شديد الحرص على هذه اللغة والحفاظ عليها، فبدأت عمليّة وضع القواعد، ودراسة النّصوص وفق رؤية مَنهجيّة استعان فيها النّقاد بمناهج مختلفة، بعضها يَبحثُ في الضّوابط الزمانيّة والمَكانيّة التي أُخذ فيها النّصُّ، وبعضُها الآخر يبحثُ في علاقته بالمجتمع، ومستواه الفنّي.

وقد أخضعَ الآمديّ دراسته للنّصوص الأدبيّة لمثل هذه الاتّجاهات حفاظاً على أصالة النّقد وعروبته، فتراهُ يَعمَدُ إلى ربط الأدب بالواقع الاجتماعيّ والثّقافيّ بأبعاده المُتعدّدة، وتفسيرِه واستخلاصِ المُصطلَح النّقدي بدقّة علميّة، وهدفُه من ذلك دراسة النّص في وحدة مُتكاملة، ولا سيّما حين يتعامل مع النّص الشعريّ تعاملًا مباشرًا شرْحًا وتفسيرًا وموازنة، وفي عملِهِ هذا تنعكس اتّجاهاتُ الفِكْر النّقديّ عنده، والتي من خلالها يمكن إثراء النظريّة التي تبحث في النّص الأدبيّ وظواهره النقديّة؛ لذا سيتوقف البحث عند أهمّ هذه الاتّجاهات التي يستخلصها النّاظرُ في عملِه النّقديّ ونصوصه.

. الاتّجاه البيئيّ

تميّز النّقد العربيّ في القرن الرابع الهجريّ بوجود عدد من الاتّجاهات النّقديّة، تناول النّقاد من خلالها النّصّ الأدبيّ من مختلف وجوهه، ويُعدّ الاتّجاه البيئيّ أوّل المناهج والاتجاهات التي يمكن البحث من خلالها في ماهيّة النّصّ النّقديّ عند الآمديّ؛ وذلك لأنّه يرتبط بالتطوّر الأساسيّ للفكر الإبداعيّ النّقديّ وانتقاله من مرحلة النّقد الجزئيّ إلى مرحلة النّقد التّعليليّ الذي هو أقربُ إلى المنهج العلميّ، فيمارِسُ فاعليّته في حدود الإطار الزمنيّ والمكانيّ بما يضمن مصداقية النّص النقديّ مع الواقع الإبداعيّ.

ولعلّ ابن سلّام هو أوّل من أثار هذا الاتجاه في التراث النقديّ في سعيه لتفسير النّصوص الأدبيّة، ففي حديثه عن أصحاب الطّبقة الخامسة يقول: " وعَديّ بن زيد كان يسكنُ الحيرة، ويُراكن الرّيف، فلَانَ لسانُه، وسَهُل منطقه، فحُمِل عليه شيءٌ كثير، وتخليصُه شديدٌ، واضطربَ فيه خلف الأحمر، وخلط فيه المفضّل فأكثَرَ".[٩٥]

فهذا النّصُّ يُرجِع فيه النَّاقدُ عَمليّة الإبداع إلى أثر البيئة وإنْ لمْ يَعمَد إلى تقديم مفهوم البيئة بشكل مباشَر، بل ظهر منهجُه في الإشارة إلى أثر القُرى، وما يجمعُ شعراء القريةِ الواحدة من سِمات أدبيّة، ويتمثّل هذا الاتّجاه عنده في ألفاظ مثل (القريّة، والبادية، والقبيلة) [٩٦]ومن ذلك يُستخلص أثر البعد المكاني في النقد القديم.

فإذا كان ابن سلّام قد بدأ بدراسة آثار البيئة في النصوص الإبداعيّة، فإنّ الآمديّ في نقده قد سار على هذا النهج، فيرَى الباحث أثرَ الزّمان والمكان في اختياره النّصوص والاستشهاد بها على القضايا النقديّة المختلفة؛ لذا كانت الانطلاقة في دراسة هذا الاتّجاه من بيان ضوابطه الزمنيّة والمكانيّة لتلك النّصوص والاختيارات.

. الضّابط الزّمانيّ

يرتبطُ مَفهومُ الزّمان في النّصوص النّقديّة بطبيعة الفِكْرِ النّقديّ نفسه، فيمارس فاعليّته من خلال معرفة العصر الذي أُخِذ فيه هذا النّص أو ذاك، فقد كان جُلّ اعتماد علماء اللغة على الشّعر القديم في استخراج قواعدهم، ثمّ إنّ التقدّم الذي أصاب المجتمع العربيّ دفع العلماء إلى الإيمان بوضع حدّ زمنيّ لأخذ اللغة من مضانّها الصّافية، وهذا الحدُّ هو عَصْرُ الاحتجاج اللغويّ، وهو المدّة المُمتدّة إلى منتصف المئة الثانية للهجرة، أي إلى سنة (١٥٠هـ) فعندهم " أوّل الشّعراء المُحدثين بشّار بن برد، واحْتجَّ سيبويه بشعرِه تقرّباً إليه؛ لأنّه كان هَجاهُ لِتَركِهِ الاحتجاجَ بشعرِه، وذكرَهُ المَرزبانيّ وغيره، وإبراهيم بن هَرِمة(ت١٥٠هـ) آخر حجَجِهم كما يذكر البغداديّ نقلاً عن ثعلب عن الأصمعيّ إذ يقول: ختم الشّعر بإبراهيم بن هرمة وهو آخر الحجج".[٩٧]

فهذا العملُ الذي قامَ به اللغويّون للحفاظ على عَصْرِ الاحتجاج ترك فلسفة مؤثّرة في النقد؛ إذ ظهر عصر الاحتجاج الأدبيّ، أو يما يُعرف بعمودِ الشّعر، ولكن بصورة أقلّ منه صلابة عمّا هو عليه في اللغة، وهذا المصطلَح (عمود الشّعر) قد عرفه النّقد في نصوص الآمديّ في وصفه أشعارَ البحتريّ بقوله:" البحتريّ أعرابيّ الشّعر مَطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر".[٩٨]

---

[٩٥] الجمحي (د.ت)، ج١، ص:٤٠
[٩٦] نفسه، ج١، ص: ٧ ـ ١٦ ـ ٢٢
[٩٧] البغدادي (١٩٧٩)، ج١، ص:٨
[٩٨] الآمديّ (١٩٦٠)، ج١، ص: ٤

"وعمودُ الأمر: قِوامه الذي لا يستقيمُ إلاّ بهِ"[٩٩]، وفي الاصطلاح يُعرف بأنّه: "طريقة العرب في نظم الشّعر، لا ما أحدَثَهُ المُولّدون والمتأخّرون، أو هي القواعد الكلاسيكيّة للشّعر العربيّ التي يَجِبُ على الشّاعر أن يأخذ بها، فيُحكَم له أو عليه بمقتضاها".[١٠٠]

فهذا المُصطلح وثيق الصِّلةِ بالبيئة البدويّة؛ إذ عمودُ بيتِ الشَّعْرِ هو الخَشَبَةُ التي يقومُ عليها ذلك البيت، وأصولُ الشّعر العربيّ وقواعدُه هي الرَّكيزةُ الأساسيّة التي لا يَستقيمُ نَظْمُ الشّعر إلا بها، أي هو أَصْلٌ في مُجاراة ذوقِ العَصْرِ، وإنْ كانَ لا يوفّر للنّاقد وسائلَهُ الكاملة لِيَقيسَ النّصوصَ بمُصطلحاتٍ حين يخضعُ الشّعر لتفنّنات الصّنعة على مَرّ الأيّام واختلاف مَنابع الثّقافة وتياراتها، ونتيجةً لذلك ظَهَرت قضيّةٌ لها أهميّة نقديّة هي القديم والمُحدَث، غير أنّ ثقافة الآمديّ، وسَعة اطّلاعه ومعرفته دَعَتهُ لاختيار أشعارٍ لشعراءَ مُتعدّدين يَنتمون لِعُصورٍ مُختلِفة، ومن ذلك اختياره قول طُفيل الغَنويّ:/الكامل/ [١٠١]

وجَـعـلـتُ كُـورِي فـوق نَـاجِـيَـة يَـقـتـاتُ شَـحـمَ سَـنـامِـهـا الرّحلُ

في ردّ أصحابِ البحتريّ على اختراعِ أبي تمّام مَذْهبَ البديع، فأوردَ الشّاهد السّابق ليدلّ على معرفة العرب بهذا الفنّ، وورود صوره في أشعارهم للاحتجاجِ لاستعاراتِ أبي تمّام.

وكأنّ الآمديّ أرادَ أنْ يُعطي للنقد بعدًا زمنيًّا يَرجِع فيه إلى إبداعاتِ الشّعراءِ في العُصُورِ الأولى، مُحافَظةً منه على صَفاء التّقاليدِ الفنّية في إنتاج النّصوص وإبداعها، وعلى الرّغم من أنّ كتاب الموازنة الذي ألّفه الآمديّ جَعلَه للموازنة بين أبي تمّام والبحتريّ إلا أنّه عَرَض في أثناء نصوصه أنواعًا من الموازنة بين شعراءٍ مِن عُصورٍ مُختلِفة مع الشاعرَين المَعنيّين بالموازنة، مُبيّنًا سَبَب المُفاضَلة أحياناً، فمَثلاً يقولُ عن اللحن الذي ظَهَر في شعر الشّاعرَين مُبيّنًا أنه أيضًا وقع في شعر الأقدَمِين: " ما نَعينَا على أبي تمّام اللحن – وهو في شِعره كثير لو تتبّع – فتنعوا مثله على البحتريّ؛ لأنّ اللحن لا يكادُ يَعرى منهُ أحدٌ من الشّعراء المُحدَثين، ولا يَسلم منهُ شاعرٌ من الشّعراء الإسلاميّين؛ وقد جاء في أشعار المُتقدّمين ما عَلِمْتُم من الإقواءِ وغيرِ الإقواء ممّا لا يقومُ العُذر فيه إلا بالتأويلات البعيدة"[١٠٢]

صحيحٌ أنّ الآمديّ يَلجأ إلى عامل الزّمان في استشهاده هذا، غيرَ أنّه يلجأ إلى القيمة الفنّية في إصدار أحكامه النّقديّة، ففي تعليقه على بيت للأبيرد بن المُعذّر الرّياحي:/الطويل/[١٠٣]

جَـزِعْـتَ ولَـم تَـجْـزَع مـن الـبَـيـنِ مَـجـزَعـا وكـنـتَ بـذكـرِ الـجَـعـفـريّـةِ مُـولـعَـا

---

[٩٩] ابن منظور (د.ت)، مادّة (عمد)

[١٠٠] مطلوب (١٩٨٩)، ج٢، ص: ١٣٣.

[١٠١] الآمديّ (١٩٦٠)، ج١، ص:٢٦٧، وفي الديوان:(خلف ناجية)، ص: ١٣٧، الكُور: الرّحل بأداته، النّاجية: النّاقة القويّة السّريعة

[١٠٢] نفسه، ج١، ص: ٢٩

[١٠٣] في طبعة: (المعذل) والتصويب من المؤتلف والمختلف للآمدي:٢٤، وفي الأغاني ١٠/١٢ (ابن المعذّر بن عبد قيس بن عتاب... شاعر فصيح بدوي من شعراء الإسلام وأول دولة بني أمية وليس بمكثر ولا ممن وفد إلى الخلفاء فمدحهم).

يقول الآمديّ معلّقاً: " وقد جعل بعضُ الرّواة هذا البيت أوّل قصيدة لامرئ القيس على هذا الوزن، وذلك باطل، وما ينبغي للمتأخر أن يحتذي الأخذ إلا للجيّد المُختار لِسَعةِ مَجاله وكثرة أمثاله".[١٠٤]

فالآمديّ يؤكّد أنّ الزّمن وحدَهُ ليسَ مِعياراً صادقاً لإصدار حُكمِ القيمة، بل يجبُ الانتباه إلى صَنعتِه الفنّية، ومعرفة مؤثّرات الزّمان والمَكان والحَال التي يَنشأ فيه هذا النّص أو ذاك.

كما يَعمَد الآمديّ إلى تحقيق النّصوص ونسبتها، فيوثّقها إنْ تَوافرت الأدلّة على صحّتها، أو يُبدي شكوكه إنْ أعوَزها الدّليل، ومِن ذلك ما جاء به من تعليق على بيت لبعض شعراء بني أسد:/الطويل/

تـغـيَّـبـتُ كـي لا تـجـتـويـنـي ديـارُكُـم ولـو لـم تَـغِـب شَـمـسُ الـنَّـهـارِ لَـمَـلّـتِ

فيقول: " وظننتُه مَصنوعاً حتى وجدتُ عبد الله بن المُعتزّ ذكرَ في كتابه المؤلّف في سرقات الشّعر عجز هذا البيت:

ولو لم تغبْ شمس النّهارِ لولّتِ

للكميت بن زيد"[١٠٥]

ففي هذا النّص يسجّل الآمديّ وجهة نظرٍ نقديّة تُرجِع الإبداعَ إلى بيئته الزّمنيّة مَلبوسًا بِلبوس الصّنعة ليكونَ النّقد أقرب إلى روح العصر، فيحتاز مكانًا متقدّمًا في إصدار الحكم.

وبذلكَ تكمن أهميّة النّظرة الزّمنيّة في نقد النّصوص الأدبيّة ومَعرفة ذوق العصر الذي نشأت فيه، ودُرست فيه تحليلًا وتفسيرًا وتأويلًا.

. الضّابطُ المكاني:

يَشترِك في إبداع النّصوص الأدبيّة والنّقدية الطّبعُ والدّربة والرّواية والذّكاء على حدّ سَواء، وهي أمورٌ تتجلّى أهميّتها من حيث إفساح المكان للعنصر الفرديّ وإبداعه، وعلى ال من رغمَ ذلك يبقى للمكان أهميّته في فَهْمِ النّتاج الإبداعيّ، ومعرفة المؤثّرات الخارجيّة التي خضع لها مُبدِعُ النّص وناقده.

ومن هنا فإنّ الآمديّ يفصِح عن فهمٍ عميق لأثر المكان في الأدب، فيحدِّد موقفه النّقديّ من شعر البيئة، فيُشيرُ إلى أنّ شعر البادية أقوى لفظاً وأجزل من شعر الحاضرة.[١٠٦]

يؤسِّس الآمديّ لِنُصرة الشّعر القديم المُتأثّر بالبيئة البدويّة ذات الطّابع التّقليديّ الذي جاء به الشّعراء وقد أخذوا الشّعر من أساس لا تشوبه ليونة الحاضرة ولا مظاهر التّرف فيها، وكأنّه يُسدِّد لشعراء عصره خطاهم، ويدفعهم

---

[١٠٤] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٤٤١
[١٠٥] نفسه، ج١، ص: ٧٧
[١٠٦] نفسه، ج١، ص: ٤٧٠

نحو الإجادة والكمال في اتّباع الشّعر العربيّ الخالص الذي لم يخرج عن طابعه وتقاليده وعن أغراضه وروحه العربيّة، وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على دقّة ملاحظته النّقديّة، وإدراكه مدى الاختلاف بين التّيارات الشّعريّة التي نشأت في عصره، والخصومة التي أثيرت حول تلك التّيارات، وما هذا الاختلاف بين البادية والحاضرة إلا نتيجةً لِتباينِ البيئتَين، فيأتي النّص الشّعريّ صورة للوسط الذي يعيشه المُبدِع، إذ يمارِس المكان تأثيراً عامّاً في صناعة النّص وإبداعه، ولذلكَ تَجِده يعلّق في نقده بيت أبي تمّام: /الكامل/١٠٧

قَدْكَ اتّئِبْ أربيتَ في الغُلَوَاءِ كمْ تَعذِلونَ وأنتمُ سُجَرائى

فيقول: " وأمّا قوله: (قدك اتّئب أربيتَ في الغُلَواء) فإنّها ألفاظٌ صحيحة فصيحة من ألفاظ العرب، مُستعملة في نظمهم ونثرهم، وليست من متعسَّف ألفاظهم ولا وحشيّ كلامهم، ولكنّ العلماء بالشّعر أنكروا عليه أن جمعَهَا في مِصراع واحد، وجعلها ابتداءَ قصيدة، ولم يفرق بينها بفواصل، فقال: (قدك اتئب أربيت في الغلواء) فصار قوله: (قدك اتئب) كأنّهما كلمة واحدة على وزن مستفعل، وضمّ إليه (أربيت في الغلواء) فاستُهجنت، ولو جاء هذا في شعر أعرابيّ لما أنكروه؛ لأنّ الأعرابي إنّما يَنظِم كلامه المنثور الذي يستعمله في مخاطباته ومحاوراته، ولو خاطب أبو تمام بهذا المعنى في كلامه المنثور لما قال لمن يخاطبه إلا: حسبُك استحِ زدتَ وغلوتَ، وهذا كلام حسن بارع".١٠٨

يجعلُ الآمديّ الألفاظَ مراتب في الحُسن، فجيّد الكَلام ما كان مُتداوَلاً في بيئته ودونه في الجودة ما استعمل فيه الشّاعرُ الغريب المُتداوَل من كلام البدو مع تفريقه في تضاعيف الشّعر وأبعدها عن الجمال ما كان الغريب أكثره، فالكلام أجناس متداولة، فإذا قصد المتكلّم مخاطبة الحضر فلهم ألفاظهم التي يَعرفون معانيها ويُدرِكون أسرارها، وإنْ قَصد مُخاطبة الأعراب فلغتُهم مَعلومة وألفاظهم مكشوفة، وفي هذا الحكم ينبّه الآمديّ على مسألة التبيين والاعتناء بالخطاب ليتوافق المقال مع مقام الحال، ثمّ إنّ إدراك الآمديّ لطبيعة البيئة البدويّة وما فيها من ألفاظ سهّل عليه الأمر في الانتصار لأبي تمّام في بيته، وتخريج قوله على الكلام الحسن البارع الذي لا ينبغي أن يُعاب به، وهذا الطّابع في استعمال الألفاظ إنّما خَبِره بعد تجارب شتّى في ألفاظ أهل البادية وأعرابها، وجعلَ يُهذّب به نقده لأشعار أبي تمّام وأهل زمانه.

وهذه ضرورة استدعتها طبيعة الموازنة القائمة على التّفضيل، فكلّما استطاع النّاقد أن يقف على أبعاد هذه البيئة ازدادت قدرته على التدقيق في القضايا الدّاخلة في صياغة الأدب وإنتاجه.

ومن هذا المُنطلق يأخذ الآمديّ على ابن سلّام حديثه عن كثيّر عزّة وأنّه عند أهل الحجاز خاصّة أشعر من جرير والفرزدق والأخطل١٠٩، فيقول:

---

١٠٧ أبو تمّام (د.ت)، ج١، ص: ٢٠ (قدك: حسبك ـ اتئب: استحيي ـ الغلواء: زاد في القول والفعل، سجرائي: من المساجرة أي المخالطة)
١٠٨ الآمديّ (١٩٦٠)، ج١، ص: ٤٧٠ـ ٤٧١
١٠٩ الجمحي (د.ت)، ج١، ص: ٤٥٢

"وهذا غيرُ مَقبول لأنّه إنّما يحكيه عن نفسه، وأهل الحجاز إنّما قدّموا كثيّراً من أجل نسيبه، وحسن تصرّفه فيه".[١١٠]

فالآمديّ أدرك تأثير المكان في استحسان شعر شاعر وتقديمه على غيره، حين فُتن أهل الحجاز بشعر الغزل على اختلاف ألوانه، فينتصرُ الآمديّ لِذوق أهل المكان إذ يفضّلون صدق العاطفة ورقّة المعنى، وبهذا الشّعر جاء كثيّر، فقدموه على جرير والفرزدق والأخطل.

إنّ هذا الفَصْلَ البيئيّ في القضيّة المطروحة يجسّد رؤيته في قراءة النّص وتواصله مع الإطار المكانيّ، فالمكان يؤثّر تأثيراً عامّاً في جودة الشّعر، فهو باعثٌ قويٌّ لِنشوءِ تيّارات شعريّة وحركات أدبيّة، وهذه نظرة راسخة في تفكيره النّقديّ وموازنته بين الشّعراء.

ولذلك لا يُمكن تجاهل دور البيئة وأثرها في العمليّة النّقديّة، وهذا الأثر يزداد من دون شك كلما ازدهرت الحياة الأدبيّة وارتقَت الأحكام النّقديّة، ومعلومٌ أنّ النّقد الأدبيّ هو الذي يَختبِرُ النّصوص وتوافقها مع مبادئ عصرِها لِتكونَ أحكامه على النّص أكثر واقعية وأقرب إلى الصّواب، ولا سيّما أنّ المُبدع نفسه عنصرٌ مؤثّر في البيئة ومتأثّر بها، فلا يمكن دراسة النّص بمعزل عن بيئته الزمانيّة والمكانيّة.

. الاتّجاه الاجتماعيّ

أدبُ كلّ أمّةٍ هو ابن بيئتها الطبيعيّة والاجتماعيّة، وكلّ نتاجٍ أدبيّ لا بدّ من أن يرتبط بالمجتمع والحياة الاجتماعيّة، فتكون له رسالة اجتماعيّة ووظيفة فنّية، ويعمد النّاقد إلى محاولة تفسير النّص الأدبي انطلاقاً من الرُّؤية الاجتماعيّة من خلال الرّبط بين الخصائص الداخليّة للنّص الإبداعيّ، والخصائص العامّة السّائدة في المجتمع، وهو بعمله هذا يُخضِعُ نقدَه للسِّياق الاجتماعيّ، ويتَّجِه البحثُ هنا لِمعرفةِ أثر المجتمع في النّصّ النّقديّ عند الآمديّ، وكيف نظر هذا النّاقدُ إلى حركة المُتجمَع في العمل الإبداعيّ.

وطبيعيّ أنْ يتأثّرَ كلّ من الأديب والنّاقد بمُعطياتِ المُجتمَع الذي يَعيشُه، فالآمديّ عاش في مجتمع شهد نقلات نوعيّة في عصره عند طبقات الخلفاء وأصحاب السّلطة، وهذه النّقلات أسهمَت في نشوء تيّارات مُختلِفة من الجدّ والهَزل، وكثرة المُجون وإحداث مَجالس الغناء،[١١١] وكلّ ذلك دعا الشّعراء إلى التّلاحُمِ مع هذه المُتغيِّرات، ودفعَ ببعضِهم إلى التّجديد في الموضوعات بحُكْمِ الانفتاح على تيّاراتٍ ثقافيّة مختلفة أثّرت في بنية ذلك المجتمع، ولعلّ هذا التطوّر كان دافعاً في شحذ الهِمَم النّقديّة، فانطلق الآمديّ إلى الموازنة بين الشّاعرَين اللذين كثرت الخصومة حولهما في محاولة لِتفَهُّم العلاقة بين النّص الأدبيّ والعوامل الاجتماعيّة المؤثّرة في ذلك النّص، فيقف أولاً عند تلك التغيّرات الاجتماعيّة وأثرها في مذاهب الشّعراء وإبداعهم، فتراهُ يُعلّق على بيت أبي تمّام: الوافر[١١٢]

خَشُنتِ عَليهِ أختَ بَني خُشَين

---

[١١٠] الآمديّ (١٩٦٠)، ج١، ص: ٩

[١١١] ضيف (١٩٨٠)، ص: ٤٤

[١١٢] أبو تمّام (د.ت)، ج٣، ص: ٢٩٧، (بنو خشين: قبيلة من اليمن) وتمام البيت: وأنجحَ فيكِ قول العاذلين

" فأمّا قوله: (خشنت عليه) فهو لعمري من تجنيساته القبيحة، وعهدت مجّان البغداديين يقولون: قليل النورة يذهب بالخشونة".[١١٣]

فهذا الخبَرُ يؤكّد تجذّر اتّجاه المجون في بنية المجتمع آنذاكَ بصورة تجعلُ منه ظاهرةً مُلازِمة له، وداخلة في تكوينه، وهذه محاكاة نقديّة للبيئة الاجتماعيّة؛ لأنّ ثمّة جوانب مُتّصلة بالسّلوك الاجتماعيّ والرّؤية النّقديّة الخاصّة بالنّاقد نفسِه، إذ العلاقة بين النّاقد ومُجتمَعِه قد تكون علاقةً غير مباشرة.

ولمّا كان المُجتمع هو مصدر الأعمال الأدبيّة، فإنّ الآمديّ استطاع بثقافته العالية أنْ يُحقّق رؤيته الصّحيحة إلى البنية الاجتماعيّة، فيحيط بنصوصه بتيّاراتٍ اجتماعيّة مُختلِفة كان لها فاعليّتها في صياغة الأدب كَنَوعٍ من ضروب الإنتاج الجَماعيّ، وردّ التقدير إلى السّياق الاجتماعيّ في الدّراسات النّقديّة يسهم في إضاءة جوانب عدّة في النّص، وهذا ما فَطِن إليه الآمديّ حين أخذ في الحسبان دور المجتمع وتأثيره في ألفاظ الشّعراء ومعانيهم، وأبدى ميله إلى المألوف والمعتاد من المعاني والألفاظ في البيئة العربيّة من جهة، ونفوره من تلك التي تخالف عادات العرب في القول من جهة أخرى، كما هي الحال في قول أبي تمام:/الطويل/[١١٤]

رقيقُ حَواشي الحِلمِ لو أنّ حِلمَه بكفّيك ما ماريتَ في أنّهُ بُرْدُ

علّق الآمديّ قائلاً: " والخطأ في هذا البيت ظاهرٌ لأنّي ما علمت أحداً من شعراء الجاهليّة والإسلام وصف الحِلْم بالرّقة، وإنّما يُوصَف بالعِظَم والرّجحان والرّزانة كما قال النابغة:/الطويل/[١١٥]

وأعظم أحلاماً وأكثرُ سيّداً وأفضلُ مَشفوعاً إليهِ وشافعاً

ومثل هذا كثير في أشعارهم، ألا تراهم إذا ذمّوا الحِلم كيف يصفونه بالخفّة، فيقولون: خفيف الحِلم، وقد خف حلمه"[١١٦]

فهذه إشارةٌ ثانية تؤسّس للإبداع الموجّه الذي لا يكتمل إلا بتداخل المُتلقّي كأداةٍ فاعلة في قراءة النّص وتحليله بحثاً عن مقاصده، ومن هذا القبيل نقده لقول البحتري:/السّريع/[١١٧]

لا العذلُ يَردعهُ ولا التَّعنيفُ عن كَرَمٍ يصدّهُ

يُدرِك النّاقد العلاقات بين النّص وسياقه الاجتماعيّ، فيقدّم نظرته كمجموع مفردات جماعيّة تظهر في سياق الخطاب المُوجَّه لذوي السّلطة السّياسيّة، هذه النّظرة التي تؤكّد أنّ العرب جعلت لكلّ معنى ألفاظاً تخدمها، فلا يُعبّر عن المدح بألفاظ الذّمّ، ولا عنه بألفاظ سواه من المعاني؛ إذ المعاني قوالب، ولكلّ منها مادّته التي تشغله وتؤدّي معناه،

---

[١١٣] الآمديّ (١٩٦٠)، ج١، ص: ٤٧٠
[١١٤] أبو تمّام (د.ت)، ج٢، ص: ٨٨
[١١٥] النّابغة (١٩٩٦)، ص: ١٦٤، وفي الديوان: وأكبرُ سيّداً
[١١٦] الآمديّ (١٩٦٠)، ج١، ص:١٤٤ ـ ١٤٥
[١١٧] البحتريّ (١٩٦٦)، ص: ٦١٥

وتتميّز هذه النّظرة بخاصيّتها الاجتماعيّة والحواريّة في الوقت نفسه، فهي تستنطق المُتلقّي كذاتٍ فاعلة، فيُعلّق الآمديّ: " وهذا عندي من أهجن ما مُدِح به خليفة وأقبحه، ومن ذا يعنّف الخليفة على الكرم".[١١٨]

هذه إشارةٌ تؤكّد وجود لغات طبقيّة، أيْ لكلِّ طبقة اجتماعيّة مفردات تحاكيها، وغايته من ذلك وضع علاقات وثيقة بين النّص ومجتمعه مع إظهار الإطار اللغويّ الذي يسمح بوضع الأدب في ترابط اجتماعيّ بين مُبدِعه ومُتلقّيه، ولا سيّما إذا كان المُتلقّي خليفة أو وزيراً أو رجل سياسة، فتتكوّن النّصوص عندئذٍ من تصنيفات كامنة في توجيه الخطاب إلى طبقات اجتماعيّة تضفي عليها سِمة القبول والفنّية.

الاتّجاه الفنّي

تتّجه الحركة النّقديّة في هذا الجزء من البحث إلى محاولةٍ لِفهمِ مُصطلحِ النّقد الفنيّ، ومعرفة قضاياه كَعِلمٍ مَنهجيّ يتفحّص الأعمال الأدبيّة لِمعرفة الجانب الجماليّ في هذا النّص أو ذاك، وهو يَعتمِد في تقاليده ومعاييره على علوم مختلفة، يرجع بعضها إلى علم النّفس والجمال والأخلاق، ليشكّل النّص الإبداعيّ نقطة انطلاق تعتمد عليها كلّ العناصر الدّاخلة في تشكيله ليتمكّن القارئ من وضع يده على مواطن الجمال النّابعة من العلاقات الحيّة بين أجزاء العمل المختلفة.

بهذا التصوّر يُمكِن الاطّلاع على الحركة النقديّة عند الآمديّ، ومعرفة تصوّره لتقنيّات العمل الإبداعيّ وفنّيته، والتي لها أهمية في إثراء الواقع الفنيّ الجماليّ الإبداعيّ، وذلك لأنّ الأدب " يَطمحُ إلى تحقيق غايته السّامية، وهي أن يكون فنّاً بتوسّله إلى الغايات الذّاتيّة والجَماليّة والأخلاقيّة والدّينيّة والاجتماعيّة في سياقٍ يُحقّق الوحدة بين اللذّة والجَمالِ والأخلاق، فالفنّ أولاً وآخراً كائنٌ اجتماعيّ". [١١٩]

وحتى تتوضّح معالم الاتّجاه الفنّي في النّص النّقديّ عند الآمديّ يتّجه البحث إلى دراسة النّص في ضوء المذهب لكلّ شاعر، ومعرفة خصائص الطّبع والصّنعة على نحو منهجيّ تقريبيّ يَصِل بنا إلى نتائج أكثر موضوعيّة، ومعرفة الأصول الفنّية التي لها حظّها من الثّبات والاستقرار في الفِكْر النّقديّ عند الآمديّ.

يبدأ الآمديّ بالإفصاح عن مَذهَبِه الفنّي في النّقد بقوله:

> وأنا أبتدئ بذكر مساوئ الشّاعرَين لأختمَ بذكر محاسنهما، وأذكر طرفاً من سرقات أبي تمام وإحالاته، وغلطه وساقط شعره، ومساوئ البحتري في أخذه ما أخذ من معاني أبي تمام، وغير ذلك من غلط في بعض معانيه، ثم أوازن من شعريهما بين قصيدتين إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، ثم بين معنى ومعنى، فإن محاسنهما تظهر في تضاعيف ذلك، ثم أذكر ما انفرد به كلّ واحد منهما فجوّده من

[١١٨] الآمديّ (١٩٦٠)، ج١، ص: ٢٨
[١١٩] الأحمد (٢٠٠٧)، ص: ١٩١

معنىً سَلَكَه ولم يسلكه صاحبه، وأفرد باباً لِمَا وقع في شعرَيهما من الشّبيه، وباباً للأمثال أختم بهما الرّسالة.[١٢٠]

اندفع الآمديّ في منهجه هذا إلى القراءة التفصيليّة في شعر الشّاعرَين لِيستوفي عناصر النّقد جميعها، فقراءَتُه هذه تنطلق من بنية النّص في مستوياته الصوتيّة واللغويّة، وتسير نحو تركيب العبارة ودلالتها السّياقيّة والبحث في التّشبيهات والأمثال في شعرَيهما، وصولاً إلى القراءة الكليّة للقصيدة بشكلها النهائيّ، وهذه العناصرُ تتآلف لِتقوّمَ في إجادة الشّاعر؛ لأنّ فيها حديثاً عن الأفكار والأساليب، وهذا ما دعا بعض الباحثين إلى القول: إنّ الآمديّ" يعالج النّقدَ الأدبيّ بشكل تحليليّ وموضوعيّ وجزئيّ، وقد بلغ الجدل أقصى قوّتَه مع طول نَفَس وقدرات منعدمة النّظير... وهو أيضاً نقد شُموليّ استوعب جميعَ جوانب النّقد الأدبيّ في تحليلٍ مُفصّل، وتعليل أُدِير فيه الحوار بين الشّيء ونقيضه لحدّ سَدّ ثغراتِ الخلاف، ولعلّ أهمّ ما فيه أنّه لا يكتفي بإبراز الأخطاء اللغويّة والفنّية والقيميّة في شعر الشّاعرَين في نقد دقيق".[١٢١]

وكان عِمادُ الآمديّ في ذلك طبعُه المَصقول بثقافةٍ واسعةٍ في الشّعر، واطِّلاعٌ عميقٌ على معاني القدامى والمُحدَثين، إضافةً إلى فهمه الصّحيح للمعاني، وذوقه العربيّ السّليم الذي دفعه إلى القدرة على التّمييز بين الحَسَن والرّديء في الشّعر، فهو يَنهلُ مقاييسَ حُكْمِه من الطّبع العربيّ؛ لذلك يجده القارئُ يفصح عن هذا المقياس من بداية كتابه إذ يقول: " فإنْ كنتَ أدام الله سلامتك ممّن يفضّل سهل الكلام وقريبه ويؤثر صحّة السّبك وحسن العبارة وحلو اللفظ وكثرة الماء والرّونق فالبحتريّ أشعر عندك ضرورة، وإنْ كنتَ تميل إلى الصّنعة والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة ولا تلوي على غير ذلك فأبو تمّام عندك أشعر لا محالة". [١٢٢]

هذا إعلانٌ من الآمديّ بأنّه سيتّبع في نقده مقياساً عربيّاً، إنّه منهج الطّبع والذّوق الفطريّ أو ما عُرف بعمودِ الشّعر، فهو لم يُفصِح عن الحُكم أيّ الرّجلين أشعر؟ لأنّ نصّه النّقديّ قائمٌ على الموازنة والمُفاضلة بين الشاعرَين، تاركاً لصاحب الذّوق السّليم أنْ يُقرِّر حُكمَه أيّهما أشعر؟ فالآمديّ " يميل إلى الطّبع والذّوق، الشّعر عنده صحّة التّأليف وعذوبة لفظ وسماحة عبارة، والبلاغة عنده جمال اللفظ والأسلوب، وموافقتهما للنهج العربيّ في صحّة التّأليف وجودته، أمّا المعاني وسموّها، والحكمةُ وروعتها، والخيال وجدته فهي تَرَفٌ زائدٌ عن الحاجة، ولها نصيب من حُسْن الصّنعة، وبهائها ولكن لا تتوقف عليها البلاغة".[١٢٣]

إنّ فقه النّص السّابق يجعل الآمديّ يستهويه الشّعر المَطبوع الذي يجري على مذهب الأوّلين؛ لذلك يفضّل البحتريّ على أبي تمّام؛ لأنّه أقرب إلى عمود الشّعر القديم الذي يحبِّذه الآمديّ، ويراه مثالاً يُحتَذى لما يجب أن يكون عليه الشّعر.

---

[١٢٠] الآمديّ (١٩٦٠)، ج ١، ص: ٥٤
[١٢١] صالح (١٩٨٧)، ص: ٢١٩
[١٢٢] الآمديّ (١٩٦٠)، ج١، ص: ٥
[١٢٣] خفاجي (د.ت)، ص ٦٥- ٦٦

فكلّ قصيدةٍ تؤلّف انسجاماً مع الطّبع وتتجنّب التكلّف والصّنعة تكون مُقدّمة وصاحبها المُبرّز، وكلّ قصيدة فيها خروجٌ عن هذا المِقياسِ؛ مقياسِ عمود الشعر وفيها مخالفة للحُكْمِ الجماليّ الذي يجب أن يكون عليه النّص هي المُتأخِّرة، وصاحبها المُتأخّر في الرّتبة والطَّبَقة.

إنّ أهمّ المُعطياتِ المُحدّدة للتّفضيل تلك المِسْحة الجماليّة المُوافِقة للذّوق العربيّ الأصيلِ، وهذا يَنْسَجِم مع نَفَس الآمديّ واتّجاهه النّقديّ؛ لذلك فهو يتّبع عيوب شعر أبي تمّام في المستويات التركيبيّة واللغويّة، والمُستويات الدّاخليّة في المعاني، فمن ذلك ما أخرجه الآمديّ من أخطاء للشّاعر في استخدامه المعنى القبيح، وكذلك الذّهاب مذهب العامّة في المعاني، ففي وصف الفرس يقول أبو تمّام: /البحر الكامل/ [١٢٤]

ما مُقرَبٌ يَختالُ في أشطانِهِ مَلآنُ مِن صَلَفٍ بهِ وتَلَهْوقِ

فيعلّق الآمديّ ويقول: " (ملآن من صلف) يريد به التّيه والكِبَر، وهذا مذهبُ العامّة في هذه اللفظة، فأمّا العرب فإنّها لا تستعملها على هذا المعنى، وإنّما تقول: قد صلفت المرأة عند زوجها إذا لم تحظَ عنده، وصلف الرّجل كذلك إذا كانت زوجته تكرهه، والصّلف الذي لا خير عنده، فهذا معنى الصّلف في كلامهم، وعلى هذا قد ذمّ أبو تمّام الفرسَ من حيث أراد أن يمدحه". [١٢٥]

إنّ خبرة التذوّق الفنّي والمعرفة بكلام العرب تبدأ بِتَخطِئة أبي تمّام، واتّهامه بِعَدَم التدقيق في المعنى الحقيقيّ للّفظة، من حيث عدم مناسبة الصّفة للموصوف، فشكّل هذا الخطأ سبباً لعدم قبوله من جهة النّسج الفنيّ، وعدم الملاءمة بين اللفظ والمعنى، وأشباه ذلك في شعره كثير.

ولو أمعن النّاظر في فنون القول وألفاظه لوجد أنّ أبلغ تأثير وأقواه ما كان صادراً عن عبارة اللفظ قبل صدوره عن المعنى؛ الأمر الذي جعل الآمديّ . بذوقه الأصيل . يمجّ سمعه بعضَ أشعار أبي تمام، ويتّجه إلى الإصلاح أحياناً لما فيها من خطأ، ومن ذلك قول أبي تمّام في عليّ بن الجهم:/الكامل/[١٢٦]

وإذا فقدتَ أخاً ولمْ تفقدْ لهُ دمعاً ولا صَبراً فلستَ بفاقدِ

فبيّن الآمديّ الخطأ فيه ثم قال: " ولو كان قال: (فلم تفقد له دمعاً ولا جزعاً) أو (دمعاً ولا شوقاً ولا قلقاً) لكان المعنى مستقيماً". [١٢٧]

لن تجد وحدة الإحساس وصدق التّعبير عن الفطرة إلا حيث وجدتَ أسلوباً مُوافقاً للطّبع من كلّ ناحية؛ لذلك يُحاوِل الآمديّ أن يُصلِح شعر أبي تمّام، ويقرّبه من المُثُل القديمة التي يجب أنْ تُحتَذى.

---

[١٢٤] أبو تمّام (د.ت)، ج٣، ص: ٤٠٩، (الأشطان: الحبال، التلهوق: لطف المداراة والحيلة لبلوغ الحاجة)
[١٢٥] الآمديّ (١٩٦٠)، ج١، ص: ٢٣٤
[١٢٦] أبو تمّام (د.ت)، ج١، ص: ٤٠١
[١٢٧] الآمديّ (١٩٦٠)، ج١، ص: ٢٢٧

وتتكشّف الممارسة النّقديّة الفنّية في نصوص الآمديّ من الإفصاح عن أخطاء الشّعر بخروجه عمّا تعارفه العرب وتعاوروه، ومثال ذلك ما قاله أبو تمّام:/الكامل/١٢٨

أجدرْ بِجمرةِ لَوعةٍ إطفاؤُها بالدَّمعِ أنْ تَزدادَ طُولَ وقودِ

قال الآمديّ: " وهذا خلافُ ما عليه العرب، وضدُّ ما يُعرَف من معانيها؛ لأنّ المعلوم من شأنِ الدّمع أن يُطفِئ الغليل، ويبرد حرارة الحزن، ويزيل من شدّة الوجد، ويعقب الرّاحة، وهو في أشعارهم كثير موجود يَنحَى به هذا النّحو من المعنى".[١٢٩]

جعل الآمديُّ خروج أبي تمّام على مذاهب العرب عيباً يُردّ به الشّعر، وينقِص فنّيته، فهو خروج عن السّياق السّليم والصّحيح، لِيُصبح ذلك المذهب القديم حقائق فكريّة يتّجه إليها التّفكير النّقديّ عند الآمديّ، فبدأ بالعامّ من نقد القصيدة، وينتهي بالخاصّ وهو البيت المُفرَد.

ولمّا كانت الألفاظ ميدان الرّأي فقد ظهرت فيها مظاهر الصّناعة اللفظيّة، وإذا كانت الأغراض والمعاني من عمل العقل وصنعته، فإنّ قوالبها اللفظية من عمل الصّنعة الفنّية، وبسبب ذلك يجد الباحث أنّ الآمديّ يَصِف أبا تمّام بأنّه " كان شديدَ تعليق الألفاظ بعضها ببعض، فهو يداخل لفظة من أجل لفظة تشبهها أو تجانسها، وإن أخلّ بالمعنى بعض الإخلال".[١٣٠]

ومن أمثلة ذلك ما أورده من قول أبي تمّام:/الكامل/١٣١

بنداكَ يوسى كلُّ جرحٍ يَعتلي رأبَ الأساة بدردبيسٍ قنْطَرِ

فعلّق الآمديّ قائلاً: " فاستغرب أبو تمام معنى الكلمة فأتى بها، وأحبّ ألّا تفوته، فمثل هذه الألفاظ لا يستعملها إلّا شاعر متقدّم إلا أن يأتي في جملة شعره منها اللفظة واللفظتان، وهي في شعر أبي تمّام كثيرة فاشية".[١٣٢]

فيرى الآمديّ أنّ الشّاعر كان يتّبع حوشيّ الكلام، ويعاظل فيه وهذا من الخطأ؛ لأنّ مثل هذا التّركيب في الكلام من شأنه أنْ يُغلِق المعنى، ويُذهِب جمال الشّكل؛ لأنّ الصّنعة فيها ظاهرة وهي صنعة المُتعمّد، ولعلّ السّبب في ذلك كما يشير إليه الآمديّ نفسه هو أنّ أبا تمّام " يريد أن يبتدع فيقع في الخطأ".[١٣٣]

أو سبب ذلك أنّه يلمح معاني الآخرين فيرغب في أن يزيد عليها، فيغرب فتخرج إلى الخطأ.[١٣٤]

---

[١٢٨] أبو تمام (د.ت)، ج١، ص: ٣٨٧
[١٢٩] الآمديّ (١٩٦٠)، ج١، ص: ١٩٩
[١٣٠] الربداوي (د.ت)، ص: ٢١٣
[١٣١] أبو تمام (د.ت)، ج١، ص: ٣٣٨ ـ يوسي: يداوي ويصلح، الرأب: الإصلاح، الأساة: الأطباء
[١٣٢] الآمديّ (١٩٦٠)، ج١، ص: ٣٠٥
[١٣٣] نفسه: ج١، ص: ١٤٢
[١٣٤] نفسه، ج١، ص: ١٨٠ ـ ١٨٧

وكذا الحالُ في تتبّعهِ سائرَ أخطاء أبي تمّام، إذ يَذهبُ في نقدها وفق الظّواهر الجماليّة التي تضفي على النّص فنّيته في جمال الشّكل، فقد أكثر أبو تمّام من الأخطاء في فنون البديع منها في شعره، وقد عقد الآمدي فصلاً في موازنته جعل عنوانه (ما جاء في شعر أبي تمام من قبيح التجنيس)[١٣٥]

وكذا الطّباق والازدواج، ويقيس ذلك كلّه بمقاييس الطّبع العربي؛ لأنّ الحُسْن اللفظيّ يأتي من غير طلب ولا تَعَمُّل، وهذا الحسن هو الذي تجود به القريحة من دون كَلٍّ أو تعب فلا تنكره ولا ينكرها، وهذا ما لم يدركه أبو تمّام حين وصفه الآمديّ بأنّه "شديد التكلّف، صاحب صنعة، ويستكره الألفاظ والمعاني، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل، ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولّدة".[١٣٦]

فالنّاقد يجد أنّ الخروج عمّا تعارَف عليه السّابقون في الشّعر ضربٌ من الصّنعة غير المقبولة، وخروج عن المألوف الصّحيح ودليل ذلك ما تجده من عباراتٍ وأحكام تؤكّد الذّهاب مَذهَب العرب في التّحكيم عنده، كقوله: " فهذا مَجرى الاستعارة في كلام العرب".[١٣٧]

وفق هذا النّهج في النّظر إلى الأسلوب الفنّي لاحَظَ الآمديّ بعضَ الظّواهر المُتشكّلة بفعل الثّقافة والرّغبة في الإغراب؛ لأنّ المتأخّر يطبع على قوالب، ويتّخذ ممّن سبقه أمثلة، فالأولى أن يتجنّب كلَّ مذموم، ولا يتّبع مَن تقدّمه إلّا في كلّ جيّد وحَسَن مختار من كلامهم ومعانيهم، " ومثل ذلك ممّا أغرب به أبو تمّام وأقبح في استعاراته قوله: /المنسرح/[١٣٨]

يا دهرُ قَوّمْ مِن أخدَعَيكَ فقدْ أضججتَ هذا الأنامَ مِنْ خُرُقِكَ

... وأشباه هذا ممّا إذا تتبعته في شعره وجدته كثيراً، فجعل كما ترى مع غثاثة هذه الألفاظ للدهر أخدعاً".[١٣٩]

فجعل أبو تمّام للدهر أخادع ولا يُعرف الوجه الذي لأجله جاء بهذه الاستعارة وهذه مما يستغثها الذوق وتتبو عنها الفطرة الفنية السليمة.

وينسحبُ هذا المقياس على استعارات الشّاعر المُستقبحة التي وَجَدهُ الآمديّ فيها يستعيرُ ألفاظاً لأشياء غير لائقة فيها، ويقول في علّة ذلك: " وإنّما رأى أبو تمّام أشياء يَسيرةً من بعيد الاستعارات مُتفرّقة في أشعار القدماء . كما عرفتك . لا تنتهي في البعد إلى هذه المنزلة فاحتذاها وأحبَّ الإبداع والإغراب بإيراد أمثالها فاحتطَبَ واستكثر منها".[١٤٠]

---

[١٣٥] الآمديّ (١٩٦٠)، ج١، ص: ٤٧٦
[١٣٦] نفسه، ج١، ص: ٦
[١٣٧] نفسه، ج١، ص: ٢٥٣
[١٣٨] أبو تمام (د.ت)، ج٢، ص: ٤٠٥
[١٣٩] الآمديّ (١٩٦٠)، ج١، ص: ٢٦٥
[١٤٠] نفسه، ج١، ص: ٢٥٦

والحقُّ يُقال: إنّ الآمديّ يتجاوز هذا الخلل الفنيّ في الاستعاراتِ لِيثني على أبياتٍ قليلة من استعارات أبي تمّام أعجبته لِمُوافَقتها عمود الشعر، ومن ذلك قوله: " ألا ترى إلى قوله ما أحسنه وأصحّه: /الوافر/[١٤١]

لياليَ نحنُ في وَسَنَاتِ عَيشٍ كأنَّ الدَّهرَ عنّا في وَثاقِ

وأيَّـــاماً لَـنـا ولــهُ لــدانــاً عرينا من حَواشِيها الرِّقاقِ

فاستعار للأيّام الحواشي".[١٤٢]

فهذه الصّورة الخاصّة بعلاقة التّفضيل راجعة إلى مُوافقتها مَذهْب العرب، وبذلك يَضَعُ الآمديّ يَدَه على سرّ سوءِ الاستعارة، فَلَها حَدٌّ تصلح فيه لا ينبغي للشّاعر تجاوزه، فعدم الوضوح فيها يُحدِثُ الخَلل الفنّي فيها؛ لأنّ الغثاثة والغرابة يُبعِدانها عن الصّواب، ويُحيلانِها إلى صعوبة الفهم والإدراك.

ومن خلال فهم مصطلح عمود الشّعر يتتبّع الآمديّ ما وقع في الشّعر من الحذف، وهي ظاهرة فنّية لم يحسن أبو تمّام صياغتها، فيقرّر النّاقد أنّ الحذف موجود في كلام العرب وهو ليس من ابتكارات أبي تمّام، فيقول: " والحذفُ لَعمري كثيرٌ في كلام العرب إذا كان المحذوف ممّا تدلّ عليه جملة الكلام".[١٤٣]

لكنّ الشّاعر أخطأ فيه، يَظهر هذا الخطأ في قوله: /البسيط/ [١٤٤]

يَدي لِمنْ شاءَ رهنٌ لمْ يَذُق جُرَعَا مِن راحتَيكَ دَرَى ما الصَّابُ والعَسَلُ

فيقول: " لفظ هذا البيت مبنيٌ على فساد؛ لكثرة ما فيه من الحذف؛ فكأنّه أراد بقوله " يدي لمن شاء رهن " أي: أصافحه وأبايعه معاقدةً أو مراهنة إن كان من لم يذق جرعاً من راحتيك درى ما الصّابُ والعسل؟ ومثل هذا لا يُسوَّغ؛ لأنّه حذف " إن " التي تدخل للشّرط، ولا يجوز حذفها؛ لأنّها إذا حُذِفت سقط معنى الشّرط، وحذف " من " وهي الاسم الذي صلته " لم يذق " فاختلّ البيت، وأشكل معناه".[١٤٥]

يأخذ الآمديّ على أبي تمّام كثرة الحذف، وعدم ترك ما يدلّ عليه في الكلام، وهذا العمل أدّى إلى اختلال الشّعر وغموض معناه؛ لأنّ الشّاعر حذف عمدة الكلام، وأخلَّ بالنّظم.

فالقيمة الفنّية في النّصّ قد ذهبت طلاوتها؛ لأنّ الشّعر لا يُعتدّ به بأن يقال شيء، وإنّما أنْ يقال هذا الشّيء في أسلوب فنّي، وتركيب نحويّ يُحقّق الرّضا الجماليّ والمتعة الفنّية في سياق عربيّ موافق للنّحو وترتيب الكلام في اللغة.

---

[١٤١] أبو تمام (د.ت)، ج٢، ص: ٤٢٦
[١٤٢] الآمديّ (د.ت)، ج١، ص: ٢٧٠
[١٤٣] نفسه، ج١، ص: ١٨١
[١٤٤] أبو تمام (د.ت)، ج٣، ص:١٢
[١٤٥] الآمديّ (١٩٦٠)، ج١، ص: ١٨١

وثمّة نقدٌ فنّيّ آخر يتّجه إلى نظم القصيدة في الموسيقا الشعريّة، فيُورِدُ الآمديّ نقده من خلال قراءة الشّعر لِيبيّن رأيَه، ويفتتِح نقده لأبي تمّام في هذا الباب بكلمة دعبل التي يقول فيها: " إنّ شعر أبي تمّام بالخُطَب والكلام المنثور أشبه منه بالكلام المنظوم".[١٤٦]

وهو يريدُ بذلك ما في شعره من كثرة الزّحافاتِ واضطراب الوزن والقافية، فالآمديّ يُفضّل من الشّعر ما جاءت مَحاسنه مُنسجمة مع مستويات النّص اللغويّة والتركيبيّة والصّوريّة والشّكليّة كاملة، مع الابتعاد عن الصّنعة، فهو لا يَرفُضُ الزّينة اللفظيّة ولا المِسْحة الجماليّة، وإنّما يرفض كثرتها وجعلها غايةَ الشّعر التي يسعى إليها.

ولكون النّص الشّعريّ وسيلة تعبير فنّية فقد اتّجه الآمديُّ إلى قراءة شعر البحتريّ مُبيّناً أخطاءه الفنيّة التي خالَفَ فيها المقياسَ المُتّبع لِيؤيّد رأيه السّابق، ويدعم حجّته، وإنْ كانت الأخطاء عنده أقلّ من خصيمه أبي تمّام، وعلّة ذلك أنّ البُحتريّ شاعرٌ مطبوع يحقّق شروط الذّوق العربيّ القديم، فمن أخطاء البحتريّ الفنّية ما جاء عنده في الوصف كقوله:/الكامل/١٤٧

ذَنَبٌ كما سُحِبَ الرِّداءُ يَذُبُّ عن عُرْفٍ وعُرفٌ كالقناعِ المُسبَلِ

فقال الآمديّ: " هذا خطأ في الوصف؛ لأنّ ذنب الفرس . إذا مسّ الأرض كان عيباً . فكيف إذا سحبه وإنّما الممدوح من الأذناب ما قرب من الأرض ولم يمسّها، كما قال امرؤ القيس: /الطويل/١٤٨

بضافٍ فويق الأرض ليس بأعزل".[١٤٩]

فوصفُ البحتريّ لِذيلِ الفرس فيه خطأ وتقصير قياساً على قول امرئ القيس، وهذا خطأ فنّي في المعنى؛ لأنّ "المحمود من ذنب الفرس أن يكون طويلاً ولا ينال الأرض" [١٥٠]، أي العرب لا تَصِف الذّيل بأنّه ينسحب على الأرض، فأصبحَ بذلك المعنى الصّحيح هو الذي يَنطبِق على معرفةٍ سابقةٍ بما جاء عند العرب في هذا الفنّ.

ويرجعُ السّبب في كثرة أخطاء أبي تمّام الفنّية وقلّتها عند البحتري إلى رغبة أبي تمّام بإجهاد نفسه وملاحقة التصنّع في القول إلى درجة تُحيلُه إلى التّعقيد، في حين يُحافِظ البُحتريّ على سجيّته الأولى وطبعه العربيّ، هذا في رأي الآمديّ حين يذكر تفاوت نسبة الخطأ بين الشاعرَين فيقول: " وما رأيت شيئاً ممّا عيب به أبو تمّام إلا وجدتُ في شعر البحتريّ مثله، إلا أنّه في شعر أبي تمّام كثير، وفي شعر البحتريّ قليل".[١٥١]

حاولَ الآمديُّ أن يتعمّق في رؤيته النّقديّة من الوجهة الفنّية إلى العمل الأدبيّ، فقدّمها في صورة مُوازَنةٍ، يميل فيها إلى إبراز الأخطاء الفنّية، ليس بالاعتماد على الذّوق الفطريّ فحسب، بل بالاعتماد على تحليل منهجيّ

---

[١٤٦] الآمديّ (١٩٦٠)، ج١، ص: ٢١٧
[١٤٧] البحتريّ (١٩٦٦)، ص: ١٧٤٦
[١٤٨] امرؤ القيس (٢٠٠٠)، ص:٢٦٢، وصدره: " وأنت إذا استدبرته سد فرجه "
[١٤٩] الآمديّ (١٩٦٠)، ج١، ص: ٣٧١
[١٥٠] الخفاجي (١٩٨٢)، ص: ٣٠٣
[١٥١] الآمديّ (١٩٦٠)، ج١، ص: ٤٠٨

قائم على أساس نظريّة عُرفت بعمود الشعر، فكانت تعجبه تلك النّصوص المُوافِقة لهذه النّظريّة حتى غدت أصلاً يَستمدّ منه النّقد معاييره وأشكاله، وما هي إلّا: " القواعد الفنّية الصّحيحة لقول الشّعر بحسب ما يراه العرب من أسرار الجَمال الفنّي في الأدب".[١٥٢]

وإنّ استخدام الآمديّ لمصطلحات فنّية في نقده مثل: (أشعر، وأحسن، وأبدع، والتجنيس، وقبيح الاستعارات...) يتمّ على نحوٍ مَنهجيّ ووعيّ نَقديّ في المُواجَهة الفنّية للنّص، يَعكِس ارتباطه العضويّ بين قيمة النّص والمُصطلح النّاقد له، وكلّ ذلك دعوة منه إلى ضرورة تآلف النّصوص وانسجامها في مستوياتها الفنّية من دون تغليب عنصر على آخر، لِيكشف بهذا النّقد رؤاه الفكريّة وأحكامه وتعليلاته النّقدية، وانشغاله بتحليل النّص من وجهات نظر عديدة، انطلق فيها من الذّوق والتّفضيل الفطريّ إلى المعايير المنطقيّة والعقليّة التي أسّس لها النّقاد في تلك المرحلة، وارتضوها مقاييس نقديّة يُحتَكم إليها.

[١٥٢] دهمان(١٩٩٥)، ص:١٨٧

ثانياً ـ نصّ الآمديّ بين القديم والمُحدَث

ارتبطت قَضيّة القديم والحديث بالنّص النّقديّ عند الآمديّ من خلال التّركيز على مادّة النّص وطُرُق بنائه ومكوّناته، ولا سيّما النّص الشّعريّ بوصفه نصّاً يَتّكِئ على سابقه في الإطار العامّ كي يُحقِّق مَكانة تُميّزه عن نصوص القدماء وإبداعهم، فوجد الآمديّ نفسه بين صراعات مختلفة حول شعر أبي تمّام والبحتري، فاتّجه بممارسته النقديّة ليحدّد موقفه في هذه القضيّة التي شغلت النّقاد في عَصرِه، وهذا الحديث عن موقف الآمديّ النّقديّ إنّما تظهره نصوصه النّقديّة في أثناء أحكامه على الظّواهر الفنّية في إبداع النّصوص.

وأوّل ما يُنبئ عن موقفه في هذا الاتّجاه ميله إلى القديم في نشأته، فالآمديّ " بدأ حياته نحويّاً وأخذ عن الأخفش والزّجاج والحامض وابن السّراج وابن دريد ونفطويه، ولقّبه جلال الدّين السيوطي بالنّحوي، وترجم له القفطيّ في إنباه الرواة على أنباه النحاة، فلم يسلم من البحث اللغوي، وصار معدوداً من النحويين، وألّف جزءاً في (معنى قد وَهل)[١٥٣]

فهذه النشأة جعلته ينقل مواقف العلماء المتعصّبين للقديم؛ ليستند إلى آرائهم في إطلاق الأحكام النقديّة التي تبيّن موقفه، فيذكر الآمديّ على لسان صاحب أبي تمّام أنّ ابن الأعرابيّ أنشد يوماً أبياتاً من شعر أبي تمام وهو لا يعرف قائلها، فاستحسنها وأمر بكتابها، فلمّا عرف أنّه قائلها قال: خرّقوه، والأبيات من أرجوزته التي أولها: /الرجز/[١٥٤]

وعـاذلٍ عَـذلْتُـه فـــي عذلـه فَظنّ أنّـي جـاهلٌ فـي جَـهلـهِ

فابن الأعرابيّ يميل إلى القديم، ولا يستعذب الجديد المُحدث، ويتبعه الآمديّ في ذلك وحجّته أنّ الشّاعر المُحدث "عَدَل في شعره عن مذاهب العرب المألوفة"[١٥٥]

الآمديّ مُولَع بالقديم أو الاتّجاه التقليديّ في صناعة النّص، ويؤيّد نظرته هذه في كثير من نصوصه، فهو حينما عرض نماذج من الفنون عند الشّعراء الأقدمين قال:

وقد جاء في أشعار العرب من الحثّ على برّ الأقارب ومن حمد من وصلهم وذمّ من حرمهم ما هو أشهر وأكثر من أن يخفى؛ قال زهير: /البسيط/[١٥٦]

وليـس مانع ذي قربى وذي رحمٍ يـومـاً، ولا معدماً من خابطٍ ورقا

وقال أبو دؤاد الإيادي: /الطويل/[١٥٧]

إذا كـنـتَ مُرتـادَ الـرّجالِ لِنَفعِهِم فرشْ واصطنعْ عندَ الذين بِهم تَرمِي

---

[١٥٣] المحارب (١٩٩٢)، ص: ٣٥٥
[١٥٤] أبو تمام (د.ت)، ج٣، ص: ٥٠٤
[١٥٥] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٢٢
[١٥٦] ابن أبي سلمى (١٩٨٨)، ص: ٧٧، المُعدم: المانع، الخابط: طالب المعروف، الورق: المعروف
[١٥٧] ابن حمدون (١٩٩٦)، ج١، ص: ٣٨٨

وقال حاتم الطائي: /البسيط/١٥٨

لا تَعذليني على مالٍ وصَلْتُ بهِ رَحْماً قريباً؛ فخيرُ المال ما وصلا[١٥٩]

فالآمديّ استعرض هذه النماذج من الشعر القديم ليبيّن غلط أبي تمام في الخروج على نهجهم إذ يقول: /الكامل/١٦٠

الـودُّ لِلـقـربـى ولـكـــن عُـرفـهُ للأبـعَـدِ الأوطـانِ دونَ الأقربِ

فالشّاعرُ في رأي النّاقد لم يُوفِّ الممدوح مَرتبةَ الفضل لأنّه "جعل ودّه لِذوي قرابته ومنعهم عرفه، وجعله في الأبعدين دونهم، ولا أعرف له في ذلك عذراً يتوجّه"[١٦١]

وأبو تمّام خالَفَ طريقة العرب الأوائل الذين من عادتهم أن يجمعوا كلّ الصّفات الحسنة للممدوح، وكأنّه يريد أن يُلزِمَ الشّعراء المُتأخرين أن ينهجوا سبيل المتقدّمين ولا يخرج متأخر عن هذا النّهج، ولكنّه في الوقت نفسه حذّر عليهم أخذ الرديء عن الأقدمين، " وما ينبغي للمتأخر أن يحتذي الأخذ إلا للجيد المختار؛ لسعة مجاله، وكثرة أمثلته "[١٦٢]

فإذا ما خرج المتأخر على طريقة الأوائل ومذاهبهم فإنّه سيقع في الخطأ لا محالة، إذ إنّ خروجه هذا خطأ ينفر منه أصحاب عمود الشعر، ولهذا علّق الآمدي على بيت أبي تمّام: /الكامل/١٦٣

أجـدرْ بِـجـمـرة لـوعةِ إطـفـاؤهـا بـالـدّمـعِ أنْ تـزداد طُـولَ وَقـودِ

فيقول: "وهذا ما خَلَفَ عليه العرب، وضدّ ما يُعرفُ من معانيها؛ لأنّ المَعلوم من شأن الدّمعِ أنْ يطفئ الغليل، ويبرد حرارة الحزن، ويزيل شدَّة الوجه، ويُعقب الحرارة، وهو في أشعارهم كثيرٌ موجود ينحى به هذا النّحو من المعنى... وهو كثير في أشعارهم، ما عدل به أحدٌ منهم عن هذا المعنى، وكذلك المتأخِّرون هذا السّبيل سلكوا، وأبو تمّام من بينهم ركب هذا المعنى، وكرّرهُ في شِعرِه مُتّبعاً لِمذاهب النّاس".[١٦٤]

فالشّاعرُ خَالَف العربَ حين اتّبع مذاهب النّاس في عصره، ونَبَا عن مذاهب القدماء الذين أوردوا المعنى بطريقته الصّحيحة، فالآمديّ يُلزِم الشّعراءَ المُحدثين السّير على سنن القدامى، بل يذهب أبعد من ذلك إذ لا يبيح لمتأخِّرٍ أنْ يضيف من عنده على ما قرّره الأقدمون أيّ إضافة تفسد المعنى، فيقول:

"إنّ أهل الصّنعة يفضّلون ما قاله أبو تمام على أكثر ما قاله البحتري في هذا الباب، ويقولون: أبو تمام استقصى الوصف في نعوت النساء وأحسن وأجاد، والمطبوعون وأهل البلاغة لا يكون الفضل عندهم من جهة استقصاء

---

[١٥٨] الطائي (٢٠٠٢)، ص: ٣٩، وفي الديوان (لا تعذليني على مال وصلت به رحماً، وخير سبيل المال ما وَصَلا)
[١٥٩] الآمديّ (١٩٦٠)، ج١، ص: ١٨٥
[١٦٠] أبو تمام (د.ت)، ج١، ص: ١٠٣
[١٦١] الآمديّ (١٩٦٠)، ج١، ص: ١٧٧
[١٦٢] نفسه، ج١، ٤٤١
[١٦٣] أبو تمام (د.ت)، ج١، ص: ٣٨٧
[١٦٤] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٢٠٩

المعاني والإغراق في الوصف، وإنّما يكون الفضل عندهم في الإلمام بالمعاني، وأخذ العفو منها كما كانت الأوائل تفعل، مع جودة السّبك وقرب المأتى، والقول في هذا قولهم، وإليه أذهب"[١٦٥]

إنّ فقه النّص السّابق يَجعلُ مَذهبَ العَرب الأوائل المِقياس الرّئيس الذي يُحدّد الآمديّ موقفَه من خلاله، وليبيّن وجهتَه هذه يذهب إلى أنّ ما جاءت به العرب بعيداً كلّ البعد عن التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشيّ الكلام، فيقول:

"وإنّهما لمختلفان لأنّ البحتريّ أعرابي الشعر، مطبوعٌ، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام "[١٦٦]

وكذلك يلجأ إلى مقارنة أشعار المحدثين بأشعار القدماء إظهاراً لمواطن الحسن والقبح، او لتفضيل بعضها على بعض، وحين نقل موقف الخصومة أكّد أنّ الشاعر المُحدَث غير معتدّ به لدى بعض النقاد القدامى وأدخلوا كلامه في فنّ الخطب والكلام المنثور، ولم يدخلوه في كتبهم المؤلّفة في الشعر لأنّهم كانوا يميلون إلى الطبع والبداهة، ومن هنا قصد الآمديّ أن يوضّح موقف العلماء من شعر أبي تمّام فقال:

"وغير هؤلاء العلماء ممّن أسَقَطَ شعره كثيرٌ: منهم أبو سعيد الضّرير، وأبو العُمَيثل الأعرابيّ صاحبا عبد الله بن طاهر " القيّمان بأمر خزانة الحكمة " بخراسان، وكانا من أعلم الناس بالشعر"[١٦٧]

صحيحٌ أنّه يقرّ بوجود اللحن عند القدامى إلّا أنّه قليل عندهم في حين أكثرَ منه الشّاعرُ المُحدَث، فأفسَدَ شعره، ويقرّر الآمديّ أنّه لا يجوز للمحدث أن يُورِد في نصّه أخطاء تجاوزها النّقاد القدامى، ويذكر لِذلك جملةً من أخطاء الطّائيّين، فمِن ذلك قوله في أبيات البحتريّ:

وقال البحتريّ: /الطويل/[١٦٨]

غَـريـبُ الـسّـجـايـا مَـا تَـزالُ عُـقُـولُـنـا مُـدلَّـهـةً فـي خـلـةٍ مـن خِـلالِـهِ

إذا مَـعـشـرٌ صَـانُـوا الـسّمـاحَ تعسَّفت بـهِ هـمّـةٌ مَـجـنـونـةٌ فـي ابـتـذالـهِ

قوله " إذا معشر صانوا السّماح " معنى رديء؛ لأنّ البخيل ليس من أهل السّماح فيكون له سماح يصونه، وسواء عليه قال: صانوا السّماح، أو صانوا السّخاء؛ أو صانوا الجود، أو صانوا الكرم؛ فإنّ هذا كلّه لا يملك البخلاءُ منه شيئاً، وهو مِنهم بَعيد، فكيف يصونونه؟ فإنْ قِيل: إنّما أقام السّماح مقام الشيء الذي يسمح به، وفي مجازات العرب ما هو أبعد من هذا.

---

[١٦٥] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٥٢٤

[١٦٦] نفسه، ج١، ص: ٤

[١٦٧] نفسه، ج١، ص: ٢٠

[١٦٨] البحتري (١٩٦٦)، ص: ١٦٢٤، وفي الدّيوان: (صانوا التّلاد)

قيل: البحتريّ لا يُسوّغ ذلك، ولا يجوز له؛ لأنّه متأخّر، ولا سيّما أن ليست ههنا ضرورة؛ لأنّه قد كان يمكنه أن يقول: " صانوا الثّراء " مكان " صانوا السّماح [١٦٩]

لم يقبل الآمديّ هذا الخَطأ من البحتريّ بإيراده التّركيبَ (صانوا السماح) في شعره؛ لأنّه لا يستقيم مع المعنى العامّ للأبيات، فالبخيلُ ليس له سماح ولا جود ولا كرم، فلَنْ يَصون من ذلك شيئاً إن عرفه، ولا يُقبل منه مثل هذه المجازات لتأخّره زمنيّاً.

ومثلُ هذا النّقد وجّههُ الآمديّ إلى نصوص الشّعر انتصاراً للقديم ومذهبه، وهو إذ يعرض موقف ابن الأعرابيّ وسائر العلماء المتعصّبين للقديم الذين لا يستحسنون الجديد لجدّته فقط ولحداثة عهده، يختلف عنهم، فهو لا يرفض كلّ التّجديد وإنّما استحسن شيئاً لأبي تمّام خرج به على مذاهب العرب، وذلك في قول أبي تمام:/الخفيف/١٧٠

فاسْألنَها واجْعلْ بُكاكَ جَواباً تَجِد الشّوقَ سَائلاً ومُجيبا

فيعلّق الآمديّ: " فهذه فلسفة حسنة، ومذهب من مذاهب أبي تمام ليست على مذاهب الشعراء ولا على طريقتهم". [١٧١]

والآمديّ إذ يميل إلى القديم ويفضّله فذلك لأنّه بعيد عن الصنعة والتعقيد، وقريب إلى الطبع، على نحو ما قال في شعر البحتري:/البسيط/١٧٢

صَبٌّ يُخاطِبُ مُفحماتِ طلول من سائلٍ بَاكٍ ومِن مَسئول

أراد أنّه باكٍ والطلول باكية، وهذا ابتداء صالح... وأنشدني غير واحد من الشيوخ:

ما غيّر الدّار بعد بينهم ريحٌ عفت آيها ولا مطر

وهذا كلّه أحلى وألطف معاني وألوط بالنّفس من كلّ ما قال الطائيّان"[١٧٣]

هذا التصوّر الذي يربط النّص بزمان محدّد يتصوّر فيه الإبداع إنتاجاً على نمط واحد غايته إحياء القديم في عصر الحضارة والتجديد، وقد أثبت الآمديّ بنظرته النقديّة أنّ الشعراء المُحدثين ومنهم أبو تمام أدركوا قيمة القديم وضرورة السّير على نهجه، والالتزام ببعض الصفات التي التزموا بها، فيقول:

"فكانوا يرون الوقوف على الدّيار من الفتوة والمروءة، وأنّ طيها عند الاجتياز بها من النّذالة وقبيح الرّعاية وسوء العهد" وعلى هذا المنوال جاء أبو تمّام بقوله: /الكامل/١٧٤

أمواطنَ الفتيانِ نطوي لم نزُر شوقاً ولمْ نَندُب لَهنَّ صَعيدا؟

---

[١٦٩] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٣٨٠
[١٧٠] أبو تمام (د.ت)، ج١، ص: ١٥٧
[١٧١] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٤٩٩
[١٧٢] البحتريّ (١٩٦٦)، ص: ١٦٦١
[١٧٣] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٤٩١
[١٧٤] أبو تمام (د.ت)، ج١، ص: ١٣٩

فنازعته نفسه للوقوف على هذه الدّيار مواطن الفتيان الكرام، وفاءً لعهدها وكرامة لأهلها.

بهذه المواقف بيّن الآمديّ تفريقه بين القديم والجديد، وكيف أنّه احتكم إلى ذوقه العربيّ الخالص في قراءة النّصوصِ وتقويمها، وجَعل من الشّعر التقليديّ مقياساً ضرورياً في نقده مع قبولٍ لتيار الشّعر الجديد، الذي يلتزم حدود المنهج بعيداً عن الخطأ واللحن أو فساد الشعر، وكيف أنّه احتكم إلى ذوقه العربيّ الخالِص في قراءة النّصوص وتقويمها.

ثالثاً: . مفهوم الإبداع الفنّي في قضايا النّص النقديّ

عُني النقد الأدبي عند الآمديّ بقضيّة الإبداع الفنّي، ولا سيّما في عصر كثُرت فيه التيّارات الثقافيّة والخصومات النقديّة، إذ عرف النقّاد آثاراً فنّية شكّلت لهم نظاماً مثاليّاً من النّصوص الإبداعيّة ثمّ أضاف المُحدثون عملاً فنّياً جديداً لم يألفه النظام الإبداعيّ القديم، فرأى النقّاد حاجتهم إلى تحديد مفهوم الإبداع الفنّي فيما يخصّ النّص الشعريّ، ولا سيّما أنّ المبدع المُحدث بدأ يتأثّر في بيئته، ويشكّل نصوصه مرتكزاً على عناصر جديدة كلّ الجدّة.

وقد اهتّمت نصوص الآمديّ النّقديّة بهذه القضيّة الفنّية؛ لِتشكّل عندَه إحدى القواعد المُحدَّدة النّظريّة والعَمليّة، فاستمدّت أسسها من نظريّة عمود الشّعر فيما يتعلّق بماهيّة الشّعر وأدواته، وفيما يدور حول مَذهبَي الطّبع والصّنعة.

وانطلاقاً من ذلك فإنّ مصطلح الإبداع الفنّي يشير إلى كلّ ما يتعلّق بإنتاج العمل الفنّي من بواعث ودوافع وعلاقتها بالنّص، ولم يظهر هذا المصطلح بصورته في النقد القديم وإنْ مارسه القدماء بصورة تطبيقيّة على النّصوص الشعرية، فقد اتّخذ صوراً تبعاً لكلّ علم استُخدم فيه، غير أنّ ما تمّ الإجماع عليه أنّ الإبداع الفنّي يدخل في طريقة صياغة النّص الشعريّ وبواعثه والأحوال الشعوريّة التي مرّ بها المبدع في صياغة نصّه، هذا التّعبير النقديّ (الإبداع الفنّي) تعبير مركّب تركيباً إضافيّاً، مؤلّف من (الإبداع) وهو مضاف، و(الفنّي) وهو مضاف إليه، فاكتسب الإبداع بعضاً من الفنّ وطبيعته، وارتقى الفنّ بالإبداع نحو الغنى الدّلالي، فالإبداع في اللغة من الإنشاء "والبديع والبِدع: الشّيء الذي يكون أوّلاً، والبَدِيعُ المُحْدَثُ العَجيب، والبَدِيعُ المُبْدِعُ وأَبدعْتُ الشّيء اخْتَرَعْته لا على مِثال، ورجل بِدْعٌ وامرأَة بدْعة إذا كان غاية في كلّ شيء كان عالماً أَو شَرِيفاً أَو شُجاعاً"[١٧٥]

أمّا في النّقد فيكون الإبداع التميّز والإنجاز والمرونة والأصالة وإعادة صياغة الفنّ بطريقة تحقّقُ إعجابَ المُتلقّي وتثير دهشته، فتكون عند المُبدِع القُدرَة على إنتاج النّصوص المُعجِبة، وعند النّاقد القُدرة على رؤية الإبداع في الفنّ، فأحدهما يُنتِج الفنّ، والآخر لديه القدرة على إدراك ما استجاده الفنّان وأبدعه.

أ. الإبداع الفنّي في مفهوم الشعر

إنّ القارئ لِنصوص الآمديّ وآرائه النقديّة يجد اشتغاله بقضيّة إبداع الشّعر وتحديد آليّاته التي لا بدّ أن تكون عند كلّ شاعر حتّى يكون مُبدِعاً، وهذه الآراء مبثوثة في أحكامه المتنوّعة على شعر أبي تمّام والبحتريّ، فينطلق في تحديد ماهيّة الشّعر، ويُقرّر أنّ الشّعر صناعة، وأنّ صناعته" لا تجود وتستحكم إلا بأربعة أشياء، وهي: جودة الآلة، وإصابة الغرض المقصود، وصحّة التأليف، والانتهاء إلى نهاية الصّنعة من غير نقص منها ولا زيادة عليها"[١٧٦]

---

[١٧٥] ابن منظور (د.ت)، مادة (بدع)
[١٧٦] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٤٢٦

فالشّعرُ عند الآمديّ صناعة تقتضي أدوات، أي هو حِرفة لا تُستجاد ولا تتمّ متقنة من دون أدواتها، وأوّلها كما ورد في نصّه: جودة الآلة، آلة التأليف الإبداعي، وهي الألفاظ التي يستخدمها الشاعر، والأفكار التي يعملها في عقله، فتكون آلته إظهار أفكاره ومعانيه، ومن هنا يكون الشّاعر مُبدِعاً حين يمتلك الألفاظ المناسبة، ويضعها في براعة لائقة بالمعنى، فالآمديّ يُدرِك بفطنتِهِ النقديّة تلك العلاقة بين اللغة الإبداعيّة من حيث هي أداة، والمعنى من حيث هو غرض يقصده المُبدِع، ثمّ صحّة التأليف، " وصحّة التّأليف في الشّعر وفي كلّ صناعة هي أقوى دعامة بعد صحّة المعنى، فكلّ من كان أصحّ تأليفاً كان أقوم بتلك الصّناعة ممن اضطرب تأليفه "[١٧٧]

وصحّة التأليف هو ما ينشده الآمديّ من الألفاظ السّهلة والمألوفة في تراكيب تنساب سلسة من دون غرابة أو تعقيد، ويبتعدُ فيها عن الألفاظ الحُوشيّة الغريبة، فهو يَربِط بين صحّة التّأليف وبعض الظّواهر الفنّية المُتشكّلة بفعل مؤثّرات الإطار الاجتماعيّ حين يُؤثِر السّهولة والوضوح الذي يزيد المعنى وضوحاً، فيقول:

"وحُسنُ التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاءً وحسناً ورونقاً حتّى كأنّه قد أحدث فيه غرابة لم تكن، وزيادةً لم تعهد، وذلك مذهب البحتريّ؛ ولذلك قال النّاس: لِشِعرِه ديباجة، ولم يقولوا ذلك في شعر أبي تمّام "[١٧٨]

وحسن التأليف هو طريقة صياغة النّص في وضع الألفاظ في مواضعها المناسبة، فيقدّم ما لا يصحّ تقديمه لغرض بلاغيّ أو نحويّ، ولا يحذف من عائدات الكلام ما يجعل المعنى مُبهَماً غير مَفهوم، أو يصرف الكلمة في غير وجوهها المتصرّفة فيها، ويكشف معناه من دون غموض أو إغراب فيه.

فالناقد يؤثر هذه الدّيباجةَ الحَسَنة في إبداع الشّعر بما يُحقِّق للمعاني الوضوح والبساطة، فتتحقّق الغاية العاطفيّة من الشّعر في أنّه تصوير للأحاسيس والعواطف، وتعبير عن خلجات القلوب؛ لذلك فإنّه يرفض كلّ ما يفسد الشّعرَ وبساطَته، ويبعد به عن عفويته، ويقوده إلى الغموض، فيقول:

"وينبغي أن تعلم أن سوء التأليف وردئ اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ويفسده ويعميه حتى يحتاج مستمعه إلى طول تأمل، وهذا مذهب أبي تمام في عظم شعره"[١٧٩]

فسوء التأليف يتأتى من استعمال الكلمة في غير مدلولها الذي وضعت له، أو حذف أشياء في الكلام تقود إلى الغموض وعدم فهم الصّياغة فهماً صحيحاً، أو تقديم ما حقّه التأخير من دون فائدة أو غرض، وكلّ ذلك يؤدّي إلى فساد في القول وتعمية في المعنى، " وقد قال العتابي الألفاظ أجساد والمعاني أرواح وإنما تراها بعيون القلوب، فإذا قدّمت منها مؤخراً وأخّرت منها مقدّماً أفسدت الصورة وغيّرت المعنى، كما أنّه لو حُوِّل رأسٌ إلى موضع يَدٍ أو يَدٌ إلى موضعِ رأسٍ أو رِجْلٍ لتحوّلت الخلقة وتغيّرت الحلية ".[١٨٠]

---

[١٧٧] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٤٢٨، ٤٢٩
[١٧٨] نفسه، ج١، ص: ٤٢٥
[١٧٩] نفسه، ج١، ص: ٤٢٥
[١٨٠] العسكري (١٩٥٢)، ص:٥٠

فكلّ ما يلجأ إليه المبدع في نسج نصّه منوط بصحّة التأليف وسهولة المعنى، ولهذا فإنّ الآمديّ قد خطّأ أبا تمام في سوء تأليفه ورداءة نسجه وتعقيده، وعزا إلى هذه الظاهرة بعض العبارات في شعر أبي تمام الذي أخذ المعنى الحسن فأفسده بسوء عبارته، فمن ذلك قوله في أبي تمام:/الكامل/[١٨١]

أمَـرَ التّـجـلّـدَ بالـتّـلـدّدِ حُـرقـةٌ أمَـرتْ جُـمـودَ دُمـوعـه بِـسُـجـومِ

يتبع الآمديّ البيت بقوله: " جعل الحرقة آمرة التّجلّدَ بالتلدّد، والحُرقة التي يكون معها التّلدد تسقط التجلّد البتّة وتذهب به، فأمّا أن يجعله متلدّداً فإنّ هذا من أحمق المعاني وأولاها بالاستحالة، وأيضاً فأيّ لفظ أسخف من أن يجعل الحرقة آمرة وإن كان ليس بخطأ؟ وإنّما العادة في مثل هذا أن تكون باعثة أو جالبة أو نحو هذا، وأما الأمر فليس هذا موضعه، ولو قال: بعث أو جلبت لكان له وجه "[١٨٢]

بهذه الطّريقة نَظَر الآمديّ إلى الأسلوب في الإبداع الفنّي، مُستنكراً المعاني الصّعبة التي تُحوِج إلى طول تأمّل وتفكّر أو تغرب حدّ الاستحالة بألفاظ مُنكرة غير مُستخدَمة فيما وضِعَت له؛ لأنّ الألفاظ هي قوالب المعاني، وإبداع الشّعر لا يكون إلّا باجتماعهما معاً، فعلى الشّاعر إنْ أرادَ الإبداع لِنصوصه أنْ يَعلم أنّ الفضل يكون في النّص إذا تحقق له " حُسن التّأتي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأنْ يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه؛ فإنّ الكلام لا يكتسي البهاء والرّونق إلا إذا كان بهذا الوصف "[١٨٣]

فثمّة تعاون بين الموهبة واكتمال الإبداع الفنّي، الموهبة في نسج الألفاظ وصياغتها، والإبداع في التعبير عن المعنى بالألفاظ المعتادة غير المستهجنة، والعلاقة بينهما طرديّة، كلّما زادت القريحة قوّة زاد النّص جودة وحسناً، فحسن التأتّي هو طريقة نسج المادّة الإبداعيّة في مصنع الإبداع وإخراجها من عالم النّفس إلى عالم الحسّ في صورة محكمة في اختيار ما يناسبها من الألفاظ، وإيراد المعاني المستعملة والمتعارف عليها ليكون ذلك سبباً في استحسانها، ولا ريب في أنّ هذه الطريقة في نسج الشعر تتّصل بتأليف المعاني والألفاظ وإحكام العلاقة بينهما، فبتمامها يستحقّ النّص أن يكون شعراً منسوباً إلى الشاعر، وبهما يتميّز الإبداع الشعري ويتفوّق كلام على آخر وشاعر على شاعر " وإذا كانت طريقة الشاعر غير هذه الطريقة، وكانت عبارته مقصّرة عنها، ولسانه غير مدركٍ لها حتى يعتمد دقيق المعاني من فلسفة يونان أو حكمة الهند أو أدب الفرس، ويكون أكثر ما يورده منها بألفاظ متعسّفة ونسج مضطرب، وإن اتفق في تضاعيف ذلك شيء من صحيح الوصف وسليم النّظم قلنا له: قد جئتَ بحكمة وفلسفة ومعانٍ لطيفة حسنة، فإن شئت دعوناك حكيماً، أو سمّيناك فيلسوفاً، ولكن لا نسمّيك شاعراً، ولا ندعوك بليغاً "[١٨٤]

---

[١٨١] أبو تمام (د.ت)، ج٣، ص: ٢٦١، التلدد: التلفّت يميناً وشمالاً
[١٨٢] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٢٢٢
[١٨٣] نفسه، ج١، ص: ٤٠٠
[١٨٤] نفسه، ج١، ص: ٤٢٥

يظلّ مفهوم الإبداع محصوراً في الحفاظ على الثقافة العربيّة في نقد الآمديّ، فهو يفرّق بين الشعر والفلسفة، ويبيّن نفوره من الفلسفة والأفكار الدقيقة في نسج الشعر؛ لأنّ " الاحتفال بالمعاني على حساب الصياغة تخرج بالشعر عن طبيعته، بل تصرف المؤلّف عن أن يوصف بالشاعريّة"[١٨٥]، ومن ثمّ فإنّ هذه الفلسفة تجعل النّص بحاجة إلى استنباط وتفسير وتأويل وإدامة نظر وتفكير، فيصبح الشّعر بعيداً كلّ البعد عن الشّعرِ الخالص الذي أراده الآمديُّ، ويُعدّ صاحبه من الحكماء أو الفلاسفة، ويخرج به من دائرة الإبداع الشّعريّ وحَدّ البلغاء.

وثمّة أمر يَرى فيه الآمديّ مزيّةً وفَضلاً في الكلام حتى يكون شعراً، هو الخيال الذي يختلف قوّة وضعفاً وفقاً لاختلاف قوّة الطّاقة الإبداعيّة في الدّوافع والأحوال بين لحظة وأخرى، وتأتي صورة الخيال في الاستعارة، فما كان منها على طريقة العرب فهي المُستجادة والمُقدّمة، يقول الآمديّ: " وإنّما تُستعار اللفظة لغير ما هي له إذا احتملت معنى يصلح لذلك الشيء الذي استعيرت له ويليق به؛ لأنّ الكلام إنّما هو مبنيٌ على الفائدة في حقيقته ومجازه، وإذا لم تتعلّق اللفظة المُستعارة بفائدة في النّطق فلا وجه لاستعارتها "[١٨٦]، فقُرْب الاستعارة في جعل الألفاظ المستعارة تحمل معنى أو فكرة تصلح لذلك الذي استعيرت له.

ثمّ إنّ لهذا الشّعر وظيفة يحقّقها، فهو الذي يقدّم صاحبَه أو يؤخّره فلا يفضل الشّاعر بتقديم نفسه لذاته، يقول الآمديّ: وبعد فإنّي أدلّك على ما ينتهي بك إلى البصيرة والعلم بأمر نفسك في معرفتك بأمر هذه الصّناعة أو الجهل بها، وهو أن تنظر ما أجمع عليه الأئمة في علم الشعر من تفضيل بعض الشعراء على بعض، فإن عرفت علّة ذلك فقد علمت، وإن لم تعرفها فقد جهلت، وذلك بأن تتأمّل شعرَي أوس بن حجر والنابغة الجعدي؛ فتنظر من أين فضّلوا أوساً؟ وتنظر في شعرَي بِشر بن أبي خازم وتميم بن أبي بن مقبل، فتنظر من أين فضّلوا بشراً؟ "[١٨٧]

بهذه المفهومات نظر الآمديّ إلى الشّعر إبداعاً يجعل اللفظ ميزاناً يعكس قوّة طبع المبدع تارة، ويجعله شرطاً يتآلف مع مكوّنات النّص ليبلغ غايته الجماليّة، فيكون الشعر بناءً فنّيّاً عنده، يحقق اللذة والمتعة الجماليّة بمكوّناته الأسلوبيّة من لفظ ومعنى وخيال واتصال هذه الأدوات بعضها ببعضها الآخر، وعندئذٍ يكون "الإبداع هو الرّابط بين حدَّي القضيّة، فالمعنى غرض أو مقصد أو هدف يستثير الحالة المبدعة، واللفظ نطق أو إلقاء يتمّ به الإبداع"[١٨٨]

[١٨٥] المحارب (١٩٩٢)، ص: ٢٥٧
[١٨٦] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٢٦٧
[١٨٧] نفسه، ج١، ص: ٤١٧
[١٨٨] توفيق (١٩٩٣). ص: ٣١٩

ب . الإبداع الفنّي في ثقافة الناقد

حين جعل الآمديّ الشعر صناعة جعل العلمَ بهذه الصّناعة أمراً لا بدّ منه ليكون (المُتخصص) في الشّعرِ عالماً به، فقال:

> ثم إنّ العلم بالشّعر قد خُصّ بأن يدّعيه كلّ أحد، وأن يتعاطاه مَن ليس مِن أهله؛ فلِمَ لا يدّعي أحد هؤلاء المعرفة بالعين والورق والخيل والسّلاح والرّقيق والبزّ والطيب وأنواعه؟ ولعلّه قد لابَسَ مِن أمر الخيل وركوبها والسّلاح، والعلم بذلك أو الرّقيق واقتنائه، أو الثّياب ولبسها، أو الطِّيب واستعماله أكثر ممّا عاناه من أمر الشّعر وروايته؛ فلا يتّهم نفسَه في المعرفة بالشّعرِ تهمته إيّاها بالمعرفة ببعض هذه الأشياء ممّا عاناه وتناوله... فكيف لم يفعل مثل ذلك بالشّعر لما راقه حسن وزنه وقوافيه، ودقيق معانيه، وما يشتمل عليه من مواعظ وآداب وحكم وأمثال؛ بم يتوقف عن الحكم له على ما سواه حتى يرجع إلى من هو أعلم منه بألفاظه، واستواء نظمه، وصحة سبكه، ووضع الكلام منه في مواضعه، وكثرة مائه ورونقه؛ إذ كان الشّعر لا يحكم له بالجودة إلا بأن تجتمع هذه الخلال فيه[١٨٩]

فالنّقدُ عِلمٌ يُعرف به الشّعر، وله أهله الذين خبروه واجتمعت لهم الأدوات والآلات الضّروريّة للنّقد، فلا يُقبل من أحدٍ أن يدّعي العلمَ بالشّعر وأسراره إنْ لم يكن من أهل الأشعار والاطّلاع على اللغة وممارسة النّقد بعد طول دُربة وموهبة؛ لأنّ حفظ الأشعار ومعرفة الجدل ليست طريقة النّقد، ولا تُحقّق لصاحبها معرفة عِلمِ الشّعر، فيشكو الآمديّ في نصّه من كثرة المُدّعين للمعرفة بعلم الشّعر والمُبادرة إلى القول فيه دون معرفة أو قُدرة على التّمييز بين شعرٍ وشعر، فالشّعر صناعة كسائر الصّناعات عنده، لها أهلها المتخصّصون والعارفون بمداخل هذه الصّناعة وأسرارها، وهو بهذا الكلام يريدُ أنْ يُثبِت كلام ابن سلّام الجمحي " وللشّعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصّناعات منها ما تثقفه العين ومنها ما تثقفه الأذن ومنها ما تثقفه اليد ومنها ما يثقفه اللسان"[١٩٠]، فكلّ عالم يختصّ بعلمه وفروع هذا العلم لا ينازعه أحد فيه، فلا يعرف الدراهم إلا الصيرفيّ الذي خبرها، ولا يميّز بين فرسَين إلّا الخبير بشؤون الخيل وعلامات العتق والنجابة فيها، وكذلك الشعر يريده الآمديّ فرعاً يتخصّص به أهله، فلا يعرف حسنه ولا قبحه إلا من خبره بالممارسة والمران، فلا يحكم بظاهره حتى يعلم بألفاظه وطريقة نظمه ونسجه، وأن يكون على دراية بأساليب الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، فذلك مهيَّأ بالطبيعة للنقد فلا يُنازَع في حكمه؛ لأنّه " قد يتقارب البيتان الجيدان النادران، فيعلم أهل العلم بصناعة الشعر أيّهما أجود إن كان معناهما واحداً، أو أيهما أجود في معناه إن كان معناهما مختلفاً "[١٩١]

---

[١٨٩] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٤١١
[١٩٠] الجمحي (د.ت)، ج١، ص: ٤
[١٩١] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٤١٣

والعلمُ بالشِّعرِ لا يكون إلا لِمَن " عرف بكثرة النّظر في الشّعر والارتياض فيه وطول المُلابسة له "[١٩٢]، وسبيل هذا النّاقد الخبير أنْ يقيمَ المُوازنة المُعلّلة لِيثبتَ أنّه أصبحَ ناقداً بصيراً، فيقول الآمديّ:

وبعد؛ فإنّي أدلّك على ما ينتهي بك إلى البصيرة والعلم بأمر نفسك في معرفتك بأمر هذه الصّناعة أو الجهل بها، وهو أن تنظر ما أجمع عليه الأئمّة في علم الشعر من تفضيل بعض الشعراء على بعض، فإنْ عرفت علّة ذلك فقد علمت، وإن لم تعرفها فقد جهلت، وذلك بأن تتأمّل شعرَي أوس بن حجر والنابغة الجعدي؛ فتنظر من أين فضّلوا أوساً؟ وتنظر في شعرَي بشر بن أبي خازم وتميم بن أبي بن مقبل، فتنظر من أين فضّلوا بشراً؟ وأخبَرَني بعض الشيوخ عن أبي العباس ثعلب عن ابن الأعرابي عن المفضّل أنّ سائلاً سأله عن الرّاعي وذي الرّمة أيّهما أشعر؟ فصاح عليه صيحة منكرة: أي لا يُقاس ذو الرّمة بالرّاعي، وكذلك غير المفضّل لا يقيسه به ولا يقارب بينهما، فتأمّل أيضاً شعرَي هذين، فانظر من أين وقع التفضيل؟ فهذا الباب أقرب الأشياء لك إلى أن تعلم حالك في العلم بالشعر ونقده، فإن علمت من ذلك ما علموه، ولاح لك الطريق التي بها قدّموا مَن قدّموه وأخّروا من أخّروه، فثِق حينئذٍ بنفسك، واحكمْ يُستمَع حكمُك، وإن لم ينتهِ بك التأمّل إلى علم ذلك فاعلم أنّك بمعزل عن الصّناعة [١٩٣]

فالناقد مثله مثل الشاعر يحتاج إلى معايشة الأدب وكثرة مُدارستِهِ؛ لأنّ ذلك يعينه على العلم بالشعر وتمييزه حتّى يصبح بصيراً بأموره، مدركاً للفروق بين شاعرٍ وشاعرٍ وبيت وبيت من حيث الجودة والقبح والضعف، وهو في رأيه هذا الخاصّ يجد في نفسه الناقد الفَهْم الذي علم الشعر وخبر فنون القول فيه، فأقام الموازنة المعلّلة بين شاعرَين مُحدَثين (أبي تمام والبحتري).

والملحوظ أنّ الآمديّ يسعى إلى الناقد المتمتّع بذوق سليم وطبع أصيل قابل للتثقيف، ثمّ يمارس النقد عملاً فكريّاً وإبداعيّاً وفق الشروط التي مرّ ذكرها، وعندئذٍ يكون الناقدَ الثاقبَ الذي تُقبَل أحكامه في المفاضلة بين الشعر والشعراء.

[١٩٢] نفسه، ج١، ص: ٤١٤
[١٩٣] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٤١٧

ج . الإبداع الفنّي في مذهبَي الطّبع والصّنعة

الإحساسُ بالتّغيير هو العامل الخَفيّ في الدّافع للنّقد إذ أدرك الآمديّ أنّه في عصر الحداثة وطرائق مختلفة في الشّعر وصياغته، و " حين أصبحَت الحَدَاثة مُتفاوتة أو متنوّعة انتقلت الأزمة إلى المُفاضلة أو المُوازنة بين اثنَين، وأصبحت المُشكلة المُزدوجة هي مشكلة الطّريقة الشّعريّة، ويلمح في أساسها تلك المفاضلة بين مذهب النّظم ومذهب المعاني، وأحياناً ما يسمّى الطّبع والصّنعة في الشعر "[١٩٤]

فالقضيّة التي تتحكّم بالإبداع هي قضيّة الطّبع والصّنعة وما يجمعهما من أمورٍ ويربط بينهما من صِلات، والطّبع في اللغة "الخَلِيقةُ والسَّجيّةُ التي جُبِلَ عليها الإنسان، قال ابن الأَعرابي الطَّبْعُ المِثالُ "[١٩٥]

وحين وازن الآمديّ بين نصوص شعر أبي تمّام والبحتريّ جَعلَ (عمود الشعر) هو المِثال لهذه الموازنة، وعنه يصدر في أحكامه، ولم يخصّه بتعريف على أنّه شيء معروفٌ ومتداوَل بين النّاس، والبحتريّ هو من التزم بهذا العمود في الشعر ولم يخرج عليه، فقال الآمديّ: " البحتري أعرابي الشعر، مطبوعٌ، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف "[١٩٦]

ولكن النّظَر في نصوصه النّقدية يشير إلى أنّه أراد بعمود الشعر " القواعد الفنّية الصّحيحة لقول الشّعر بحسب ما يراه العرب من أسرار الجمال الفنّي في الأدب "[١٩٧]، فالمبدع حين يسير على نهج الأوائل من العرب في صياغة نصّه فهو الشاعر المطبوع الذي يقوده إلى الالتزام بما رسمه القدماء من قواعد فنّية في إبداعه الشعريّ، هذه القواعد هي التي تضمن الجودة للشعر والإبداع للشاعر.

وورد المصطلح مرّة ثانية عند الآمديّ حين وصف مذهب البحتريّ، فقال: " وحصل للبحتري أنّه ما فارق عمود الشّعر وطريقته المعهودة، مع ما يجده كثيراً في شعره من الاستعارة والتجنيس والمطابقة "[١٩٨]

فعمود الشّعر هنا يعني الطّبع دون الصّنعة؛ لأنّ الفنون البديعيّة التي ذكرها هي قرينة الصّنعة التي شاعت في عصره، فلم يكن البحتريّ إلّا شاعراً مطبوعاً على مذاهب الأوائل، وهذا لا يعني الانغلاق على القديم والانفلات من الذّات الحاضرة مع الموهبة الفطرية، ولكنّه يعني المرونة الذّهنيّة، والانفتاح على ثقافة العصر بالتّنويع في الشعر دون الإفراط والإسراف.

والطّبع قدرة ضروريّة لكلّ مُبدِع فهو الخاصّية التي تسمح للمبدع إنتاج نصّه على أكمل وجه، فحين يتهيّأ للشّاعر الجانب المَعرفيّ، والثقافة الشّعريّة والقدرة على استخدام المفردات لا بدّ له من طبع وموهبة تصقل هذه الآليات

[١٩٤] عبّاس (١٩٧١)، ص:٢٢
[١٩٥] ابن منظور (د.ت)، مادّة (طبع)
[١٩٦] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص:٤
[١٩٧] دهمان (١٩٩٥). ص: ١٨٧
[١٩٨] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٤

المعرفيّة جميعها، فالجانب المَعرفيّ وحدَه غيرُ كَافٍ لِيُنتِج إبداعاً جيّداً، بلْ يَجِب أن يصاحبه طبع يقوده، ويشكّل منطلقاً له.

والشّعرُ المَطبوع هو مَذهب العرب الذين سار على نهجهم البحتريّ، ثمّ إنّ الطبع يؤثّر في الشّعر، فالمَطبوع بعيدٌ عن التّعقيد ومُستكره الألفاظ ووحشيّ الكلام، ويظهر ذلك في نصّ الآمديّ حين وصف البُحتريّ بأنّه من شعراء الطّبع، فقال: "وإنّ كان كثيرٌ مِن النّاس قد جعلهما طبقة، وذهب إلى المساواة بينهما، وإنّهما لَمختلفان لأنّ البحتريّ أعرابيّ الشعر، مطبوعٌ، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنّب التعقيد ومُستكرَه الألفاظ ووحشيّ الكلام ".[١٩٩]

إنّ فكرة الطّبع عندَ النّاقدِ استدعت فكرة البدويّ بقوله (أعرابيّ الشعر) ومقابلها الحَضريّ . وإنْ لم يذكر مقابلها صراحة . ولكن أوّل سِمة للطبع تظهر في هذا النّص هي أنّه تقليد لمنهج القدماء بعيداً عن كلّ تعقيد لفظيّ أو معنويّ.

ويبيّن الآمديّ أنّ الطبع في الشّعرِ لَهُ خصائص ودوافع تتهيّأ للمبدع لحظة إبداعه، فيقول: "فإنْ كنتَ - أدام الله سلامتك – ممّن يفضّل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحّة السّبك وحُسن العبارة وحلو اللفظ وكثرة الماء والرّونق فالبحتريّ أشعر عندك ضرورة "[٢٠٠]، فالكلام السّهل هو ما كان متداولاً في بيئة، ويستعمله الشاعر في عبارة حسنة وتركيب حلو.

استطاعَ الآمديّ أن يميّز حسن الكلام، ويفصل بين لفظ عامّي وفصيح، وهذا الفصل الدّقيق لا يدركه إلّا المبدع ذو الحسّ الفنّي المُرهَفِ، وكذا كان البُحتريّ في إبداعه يُعبّر عن الأشياء التي يريدها بألفاظها المُستعمَلة فيها واللائقة بها؛ ولهذا كان لكلامه ماء ورونقاً وديباجة.

ويقابل مذهبَ الطبّع مذهبُ الصنعة، وجاء في الصّنعة لغةً:" صَنَعَه يَصْنَعُه صُنعاً فهو مَصْنوعٌ وصُنْعٌ عَمِلَه، والاصطِناع افتِعالٌ من الصنِيعة "[٢٠١] فالصّنعة تدلّ على افتعال أمر غير موجود مثاله، والعمل على مثال جديد، ولم تختلف الدلالة النقديّة لهذا المصطلح عن معناه اللغويّ؛ ذلك أنّ اقترانه بكلمة المذهب يدلّ على تفضيل نقديّ لشكل من أشكال الإبداع دون غيره، أي هو اتجاه يتّخذه المبدع وينتج النّصوص وفق معطياته، ثمّ يتّخذه الناقد معياراً لتفضيل بعض النصوص على بعض، ويرى الآمديّ أنّ أبا تمام بخروجه على عمود الشعر كان ممثّلاً لهذا الاتجاه (مذهب الصّنعة) بشهادة تلميذه البحتريّ حين سُئل عنه فأجاب: " كان أغوص على المعاني منّي، وأنا أقوم منه بعمود الشّعر".[٢٠٢]

---

[١٩٩] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص٤

[٢٠٠] نفسه، ج١، ص: ٥

[٢٠١] ابن منظور (د.ت)، مادة (صنع)

[٢٠٢] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص:١٢

والصّنعة في الإبداع قرينة الغموض والفلسفة، يُعمِل المبدع فيها فكره وعقله، ويستدعي معارفه ومداركه لإنتاج نصّ وإبداعه، فيقول الآمديّ: "ومثل من فضّلَ أبا تمامٍ، ونسبه إلى غموض المعاني ودقتها، وكثرة ما يورد ممّا يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج، وهؤلاء أهل المعاني والشعراء أصحاب الصنعة ومن يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام"[٢٠٣]، فأبو تمام كان يأتي بمعانيه من إعمال فكره لا من إحساس قلبه، ويغرق في تتبّع المعنى والغوص عليه؛ لهذا نسبه الآمديّ إلى غموض المعاني ودقّتها، ولشدّة تعمّقه في المعاني ظهرت فلسفته في الإبداع الشعري، وهذه الفلسفة لم تعجب الآمديّ لمخالفتها مذاهب الشعراء، وقد أقرّ بذلك أنصاره بقولهم: " فلسنا نمنع أن يكون صاحبنا قد وهم في بعض شعره، وعَدَل عن الوجه الأوضح في كثير من معانيه، وغير مُنكَرٍ لفكرٍ نتجَ من المحاسن ما نتج، وولد من البدائع ما ولد، أن يلحقه الكَلال في الأوقات، والزلل في الأحيان "[٢٠٤]

فالأخطاء التي ذكرها الآمديّ من هذا القبيل القائم على مخالفة الشاعر لما تواضع عليه مذهب المطبوعين الأوائل فأتى من المعاني ما يخالف واقع الأشياء وحالها، فالصنعة قائمة على الألفاظ المستكرهة والمعاني الغريبة التي لا تشبه شعر الأوائل ولا طريقتهم.

ووضّح الآمديّ المعنى المتعارف عليه وكشفه ليبيّن مخالفة أبي تمام لأعراف النّاس، ومن ذلك ما أورده من تعليق على أبيات أبي تمام: /الخفيف/[٢٠٥]

شابَ رأسِي وما رأيتُ مَشيبَ الرّ ... أسِ إلاَّ من فَضْلِ شَيْبِ الفُؤادِ
وكذاكَ القُلوبُ في كلِّ بؤْسٍ ... ونَعيمٍ طلائعُ الأَجْسادِ
طالَ إنكاريَ البيَاضَ وإنْ عُمْـ ... ـرتُ شيئاً أَنْكَرتُ لَوْنَ السَّوادِ
زارَني شخصهُ بطلعةِ ضيمٍ ... عمَّرتْ مجلِسِي منَ العُوَّادِ
نَالَ رَأْسِي منْ ثُغْرَةِ الهمّ مالَمْ ... يَنِلْهُ مِنْ ثُغْرةِ المِيلادِ

يقول الآمديّ معقّباً: "فالأبيات الثلاثة الأولى من فلسفته الحسنة الصّحيحة المستقيمة ومن مشهور إحسانه، وقد عابه قوم بقوله: شيب الفؤاد، وليس عندي بعيب؛ لأنّه لما كان الجالب للشيب القلب المهموم نسب الشيب إليه على الاستعارة، وقد أحسن عندي ولم يُسئ... وقال ابن حازم الباهليّ: /المتقارب/[٢٠٦]

أليسَ عَجيبَاً بأنَّ الفَتَى ... يُصَابُ بِبَعضِ الذي في يدَيهِ
فَمِنْ بَين باكٍ له مُوجَعٌ ... وبينَ مُعَزٍّ مُغذٍّ إليهِ
ويسلبُه الشّيبُ شَرخَ الشّباب ... فليسَ يُعزِّيهِ خَلْقٌ عليهِ

---

[٢٠٣] نفسه، ج١، ص: ٥
[٢٠٤] نفسه، ج١، ص: ٣٧
[٢٠٥] أبو تمام (د.ت)، ج١، ص: ٣٥٧ـ ٣٥٨
[٢٠٦] الباهليّ (١٩٨٢)، ص: ١٠٧، وفي الأمالي (٢٠٠٨)، ج١ـ ص: ١٠٩ منسوبة لمحمود الورّاق

فأحبّ أبو تمّام أن يخرج عن عادات بني آدم ويكون أمّة وحده "[٢٠٧]

وأبو تمام خالف أعراف النّاس عندما جعل العوّاد يعودونه كأنّه مَرِض عندما ولّى شبابه، والمعنى الذي عليه العرب قول ابن حازم الذي يَتعجّب من أنّ النّاس يُعزّون فاقد المال والأهل، ولكنّهم لا يعزّون فاقد الشباب " هذه هي المفارقة التي يجب أن تنصرف إليها الشّاعريّة، وهي من دون شكّ معين لكثير من الصّور والأخيلة "[٢٠٨]

وأمّا استحسان الآمديّ للأبيات الثّلاثة من شعر أبي تمّام فدليل على قبوله الصّنعة في عمود الشعر إذ لم تخرج إلى حيّز الإفراط والمبالغة، فطريقة البحتريّ تتّجه أحياناً إلى أخذ البديع وأشكاله حتى كاد بعض النقاد أن يلحقه بأبي تمّام في ذلك ويجعلهما طبقة واحدةً كما فعل ابن رشيق حين قال: " وليس يتجه البتة أن يتأتى من الشاعر قصيدة كلّها أو أكثرها متصنع من غير قصد؛ كالذي يأتي من أشعار حبيب والبحتري وغيرهما. وقد كانا يطلبان الصنعة ويولعان بها "[٢٠٩]

فالقضيّة إذاً تحمل مَثَلاً جماليّاً أعلى يقوم على حسن الصياغة للاقتراب من الكمال الفنّي المتّفق مع مذاهب العرب؛ ولذا لا يجوز للمتأخّر أن يضيف من عنده زيادة على ما قرّره القدماء.

أمّا ما يختلف حوله النّقاد فهو تصوّرهم لمفهوم الإبداع الفنّي من حيث علاقته بالنّص لا من حيث طبيعته الخاصّة التي هي على الدّوام طبيعة ذات طابع تجريبيّ واضح.

وهنا يمكن طرح السّؤال: هل الطّبع والصنعة نعت للشاعر أم للشعر؟

وفي الإجابة يمكن القول: إنّ الطبع في جانب ذاتي من الإبداع يدفع بصاحبه إلى إنتاج النصوص بدافع تمييز النظرة الحديثة من القديمة، وهو يدلّ على الموهبة والملكة والسهولة في قول الشعر والاقتدار عليه، والابتعاد عن وحشيّ الكلام وتعقيد المعاني، فهو وصف للشاعر، وفيه جانب آخر يتعلّق بموافقة الشعر لنماذج ارتضاه الأقدمون فجاء الشعر على نمطهم ونهجهم، فهو عندئذٍ نعت للشعر.

أمّا الصنعة فهي متّصلة بطريقة الشاعر المُغرِب الذي يغوص على المعاني ويخالف العرب، أي هو مرادف للتكلّف الذي يحط من قدره إذا تعلّق بوصف الشعر، فكلٌّ من الطبع والصنعة يجمعان أموراً أخرى تتعلّق بنعوت الشاعر مثل: دواعي الشّعرِ، والتّفرقة بين البَدويّ والحَضريّ، والقديم والمُحدَث، وكلّها قضايا مُتعلّقة بهيئة الطّبع للإبداع، فهما حالات للإنسان المُبدع تظهر في النّص المنتَج ومذهبه.

---

[٢٠٧] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص:٢١٢ ـ ٢١٣ ـ ٢١٤
[٢٠٨] المحارب (١٩٩٢)، ص: ٣١٥
[٢٠٩] القيرواني (١٩٥٥)، ج١، ص: ١٣٠

يمكن القولُ بعدَ هذا كلّه: إنّ الطّبع بِوصفه المَلكة أو القُدرة هو الموضوع، والصّنعة بوصفها فعلاً أو سلوكاً هي المحمول عليه، ومفهوم الإبداع الفنّي هو الرابطة الضمنيّة التي ربطت بين الطَّرَفَين وحَققت بينهما التّداخل والتبادل.

وبالتالي فإنّ عمود الشّعر لا يجافي الصّنعة ما دامت في حدود مقبولة لا تبلغ الإفراط الزّائد، ولا تَصِل إلى التكلّف المذموم، والشّاعر الذي يُحسِن تناولها بهذه الصّورة شاعرٌ مطبوع على مذهب العرب، ولم يُفارِق عمود الشّعر العربيّ.

نتائج الفصل الثاني

- أخضعَ الآمديّ البحث في النّص الأدبيّ لاتجاهات عديدة لا تأخذ حدّ الثابت ودقّة المصطلح، فقد تتداخلُ في بعض المناحي، وقد يفضي أحدها إلى الآخر، غير أنّها تبقى في ملامحها العامّة ذات حدود مميّزة، تهدف إلى دراسة النّص الأدبيّ من خلال تفاعله بالظروف المحيطة، والمضمون الاجتماعيّ للأدب والعلاقة بين المجتمع واللغة.
- لم يكن الآمديّ متعصّباً للقديم تمام التعصّب؛ إذ قَبِلَ بعضاً من الجديد الذي أتى به المُحدَثون؛ إذ كان صاحب نظرات فنّية وتحليل دقيق لمكوّنات النصوص قديمها وحديثها.
- ركّز الآمديّ في تحليله النّص الأدبيّ على قضيّة الإبداع، إبداع الشّعر وتحديد آليّاته التي لا بدّ من أن تتوافر لدى كلّ شاعر حتّى يكون مبدعاً، وهذه الآليّات تتعلّق بصحّة التأليف، وسهولة الألفاظ المتشكّلة ضمن مؤثّرات الإطار الاجتماعي، فضلاً عن العلاقة بين الموهبة واكتمال الإبداع الفنّي للمحافظة على الثقافة العربيّة الموروثة.
- يحتاج مفهوم الإبداع في الدّراسات النقديّة إلى اهتمام كبير، ولا سيّما بعد أن أضاف المُحدَثون عملاً فنّياً جديداً لم يألفه النظام الإبداعيّ فيما يخصُّ النّصوص الأدبيّة.
- سعى الآمديّ إلى وجود النّاقد المبدع ليمارس عملاً فكريّاً وإبداعيّاً وفق شروط تتوافر في النّاقد، مثل: معايشة الأدب، وكثرة مدارسته، لتُقبَل أحكامه في المفاضلة بين الشّعر والشّعراء.
- رأى الآمديّ أنّ القضيّة التي تتحكّم بالإبداع قضيّة الطّبع والصّنعة، وما يجمعهما من أمور ويربط بينهما من صلات، فالطّبع قدرة ضروريّة لكلّ مبدع، وهو يدلّ على الموهبة والمَلَكة والسّهولة في قول الشّعر والاقتدار عليه، والصّنعة قرينة الغموض والفلسفة، يُعمِل فيها المُبدِع فِكرَه وعقله، فهي متّصلة بطريقة الشاعر المُغرِب الذي يغوص على المعاني ويخالف طريقة العرب.

الفصل الثالث: الإجراءات النقديّة للنّص النّقديّ عند الآمديّ.....٩٠ . ١٥٨

أولاً: . السّرقات الأدبيّة

أ . سرقات المعاني.

. الأخذ

. الأخذ مع التّقصير

. عكس المعنى

. نقل المعنى

. كشف المعنى

. الإلمام

. الخلط

. الاتّباع

ب . سرقات الألفاظ والمعاني

. أخذ اللفظ والمعنى جميعاً

. أخذ المعنى مع إكثار اللفظ

. أخذ المعنى مع تعسّف اللفظ

ج ـ موقف الآمديّ من سرقات أبي تمّام والبحتريّ

ثانيًا: قضايا النّص النقدي

ـ اللفظ والمعنى

ـ الصدق والكذب

ـ الموازنات الأدبية

ثالثاً: ـ الفنون البديعيّة.

ـ الطّباق

ـ فنّ التجنيس

ـ الاستعارة

ـ نتائج الفصل الثاني

أولاً: السّرقات الأدبيّة

يعودُ هذا المُصطلحُ إلى الأصل اللغويّ (سَرَق) والاسم " السّرَق والسّرقة، والسّرق مصدر، والسّارق عند العرب من جاء مستتراً إلى حرز فأخذ منه ما ليس له، فإنْ أَخَذَ من ظاهرٍ فهو مُختلس ومُستلب ومُنتهب ومحترس، فإنْ منع ممّا في يديه فهو غاصب[٢١٠]

فمن هذا الأصل اللغوي تكون السّرقة ذات دلالة سلبيّة ومُستهجنة عند العرب، مُرتبطة بفعل يُنافي الأخلاق الكريمة لاعتمادها على الأخذ خفية، ثم انتقلت هذه الدّلالة اللغويّة للكلمة إلى التّطبيق في الدّراسات النّقديّة حين بحثَ النّقادُ فيها واشتغلوا بدراستها، فكانت قضيّة السّرقات من القضايا التي زخرت بها كتب التراث النقديّ، وكان الآمديّ من كبار النّقاد الذين بَحثوا في هذه القضيّة، وأسّسوا لها في النّقد القديم، فبيّن نظرته النّقديّة فيها، وأضاف إلى نقد السّابقين نظرات جديدة.

بدأ الآمديّ بحثه فيها بذكر سرقات أبي تمّام، قاصداً بذلك وضع أسس ثابتة لقضيّة السّرقات، فيثبت كفايته في ميدان الاطّلاع وسعة الثقافة الشعريّة عنده، فكان تناول المعاني أوّلَ دافعٍ لنشوء قضيّة السرقات وتطوّرها، مُدرِكاً أن " ليس لأحد من أصناف القائلين غنىً عن تناول المعاني ممن تقدّمهم، والصبّ على قوالب مَن سبقهم".[٢١١]

هذا نصّ صريح يؤكّد اهتمام الآمديّ ببحث السّرقات، ولعلّ الخصومة النقديّة التي نشأت في عصر الآمديّ حول الطائيين كانت الدافع الثاني في إبراز هذه القضيّة حين كانت طريقة العرب الأوائل معيار الصراع النقديّ بين الفريقين، فاعتمدوا النموذج الشعريّ القديم، فما شابهه فالحُكم له، وما خالفه فالحُكم عليه.

وحين شرع الآمدي في بيان سبب السرقات عند أبي تمّام قال: " كان أبو تمّام مشتهراً بالشعر مشغوفاً به، مشغولاً مدّة عمره بتخيّره ودراسته، وله كتب اختيارات فيه مشهورة معروفة، فمنها: الاختيار القبائلي الأكبر، اختار فيه من

---

[٢١٠] ابن منظور (د.ت)، مادة (سرق)
[٢١١] العسكريّ (١٩٥٢)، ص١٩٦

كلّ قبيلة قصيدة، ومنها اختيار آخر ترجمته القبائلي، اختار فيه قطعاً من محاسن أشعار القبائل، ولم يورد فيه كبير شيء للمشهورين، ومنها الاختيار الذي تلقط فيه محاسن شعر الجاهلية والإسلام..."[٢١٢]

فهذه المقدّمة تعكس اهتمام أبي تمّام بأشعار السابقين، وكثرة اطّلاعه على شعر من سبقه، وكثرة محفوظه من الشعر العربي قديمه وحديثه، وإحاطته به، ثم يعقّب الآمدي بقوله:

" وأنا أذكر ما وقع إليّ في كتب النّاس من سرقاته، وما استنبطته أنا منها واستخرجته، فإنْ ظهرتُ بعد ذلك منها على شيء ألحقته بها إن شاء الله"[٢١٣]

انصرف جهد الآمديّ إلى الاشتغال بالمصطلحات المطروحة في هذه القضيّة، وتقصّي الظاهرة بين النّصوص المتشابهة بجزئياتها الدقيقة، ولا شكّ في أنّه يُحاوِلُ إرجاع سرقات أبي تمّام إلى حِفظِه الشّعر العربيّ؛ لِيربِط بين كثرة الحفظ وما جاء في شعره من هذا المحفوظ من تشابه الأساليب وآليّات البيان في إبداع النّصوصِ، سواء أكان ذلك التّشابه عن قصد أرادَه أم عن غير قصد" ولهذا قال: "إنّ الذي خفي من سرقاته أكثر مما ظهر منها على كثرتها".[٢١٤]

فبهذا النّص يشير إلى أسباب اهتمامه بهذه القضيّة، وهذا السبب يعود إلى الخبرة النقديّة بالنصوص، وإلى الممارسة التطبيقيّة القائمة على الرّواية، وكثرة المحفوظ، ممّا هيّأ للآمديّ خلفيّة معرفيّة مشبعة قادرة على المقارنة والمقاربة والتمييز بين المتشابهات من خلال سلسلة من الآليّات المستدعاة لهذا الغرض.

ثمّ يشرع الآمديّ في عرض ما قيل إنّ أبا تمّام أخذه عن غيره، فيورد البيت أو البيتين لشاعرٍ قديمٍ أو حديثٍ، ويُعقّب عليه بحُكمِه النّقديّ ونظرته في هذا الأخذ، ومن ذلك:

" قال الكميت الأكبر، وهو الكميت بن ثعلبة: /الطويل/[٢١٥]

---

[٢١٢] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص٥٨

[٢١٣] نفسه، ج١، ص: ٥٩

[٢١٤] نفسه، ج١، ص٥٩

[٢١٥] الأسدي (٢٠٠٠)، ص: ٤١٣، وفي الديوان (لا تكثروا فيه الضجاج)، ابن دارة: سالم بن دارة أحد بني عبد الله بن غطفان، ودارة أمّه وكان هجا بعض بني فزارة.

ولا تُكثِروا فيه اللجاجَ فإنّه مَحا السّيفُ ما قالَ ابنُ دارةَ أجمعا

أخذه الطائي فقال: /البسيط/٢١٦

السّيفُ أصدق أنباء من الكتب"[٢١٧]

وتحدّث الآمديّ في بحثِ هذه القضيّة عن المواضع التي تكون فيها السّرقة؛ ذلكَ أنْ جَعل السّرقة في " البديع المُخترَع الذي يَختصّ به الشّاعر لا في المعاني المُشترَكة بين النّاس التي هي جاريةٌ في عاداتهم ومُستعمَلة في أمثالهم ومحاوراتهم ممّا ترتفع الظنّة فيه عن الذي أورده أن يقال إنّه أخذه من غيره".[٢١٨]

قد يتشابه الشّاعران في معنى من المعاني أو غرضٍ من الأغراض، لكن هذا التّشابه وحده لا يكون دليلاً على وقوع السّرقة لأنّ " كلام العرب آخذٌ بعضه برقاب بعض، وآخذ بعضه من بعض، والمعاني تعتلج في الصدور، وتخطر للمتقدّم تارة وللمتأخر تارة أخرى"[٢١٩]

فالأمر وفق ما يقرّره الآمديّ إنّما يكون في إخراج المعنى وتقديمه، أي تكون السرقة في الصورة الفنّية التي يقتضيها المعنى البديع المخترع، لِيجعلَ هذه الصّورة أساس التفرّد والاختراع والابتداع؛ ولذلك فإنّه يناقش ابن أبي طاهر فيما عدّه من سرقات أبي تمّام، فيُصحِّح بعضاً منها في أنّها مسروقة، ويردّ بعضها الآخر، قال الآمديّ:

" وممّا نسبه ابن أبي طاهر إلى السّرق وليس بمسروق؛ لأنّه ممّا يشترك فيه النّاس من المعاني والجاري على ألسنتهم، نحو قول أبي تمّام: /البسيط/٢٢٠

أَلَمْ تَمُتْ يا شَقيقَ الجودِ مُذ زمنٍ؟ فقالَ لِي: لَم يَمُت مَنْ لَم يَمُت كَرَمُه

وقال أخذه من قول العتابي: /الكامل/

ردّت صنائعُه إليهِ حياتَهُ فكأنّه مِن نَشرِها مَنشور

---

٢١٦ أبو تمام (د.ت)، ج١، ص: ٤٠ وتمامه: في حدّه الحد بين الجدّ واللعب
٢١٧ الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٥٩
٢١٨ نفسه، ج١، ص: ١٠٠
٢١٩ الحاتمي (١٩٦٥)، ص١٤٣
٢٢٠ أبو تمام (د.ت)، ج٣، ص: ٢٩٤

ومثل هذا لا يقال له مسروق؛ لأنّه جرى في عادات النّاس . إذا مات الرّجل من أهل الخير والفضل وأثني عليه بالجميل . أن يقولوا: ما مات من خلف مثل هذا الثناء ولا من ذُكِر بهذا الذّكر، وذلك شائع في كلّ أمّة وفي كلّ لسان".[٢٢١]

كان الصّراعُ الدّائر بين القديم والحديث وأنصارهما قد بعث في نفوس النقّاد الدّقة في أحكامهم النقديّة، فالآمديّ لم يُضف جديداً على سابقيه في مناقشته قضيّة السّرقات، فهو يدرك أنّ المعاني استنفدها الأقدمون، وأنّ الذي يجب أن ينصرف إليه النظر هو البحث عن المعنى الخاصّ غير المشترك، الخاصّ الذي يتفرّد به الشاعر دون غيره، فهو يرى أنّ ابن أبي طاهر خلط الخاصّ من المعاني بالمشترك بين النّاس ممّا لا يكون مثله مسروقاً

وهو بهذا الرّأي يتبعُ الجاحظَ ويوافقه حين رأى أنّ المعاني مُشترَكة، فقال: " والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجميّ والعربي والبدويّ والقرويّ والمدنيّ، وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء".[٢٢٢]

فالمعاني يشترك فيها جميع النّاس، وإنّما الإبداع والاختراع في تنسيقها مع الألفاظ، وإخراجها في صورة الأصالة والابتكار الفنّي، وبذلك فإنّه يَرُدُّ على ابن أبي طاهر في حديثه حول سرقات أبي تمّام، فيقول:" وجدت ابن أبي طاهر خرّج سرقات أبي تمّام، فأصاب في بعضها وأخطأ في البعض؛ لأنّه خلط الخاصّ من المعاني بالمشترك بين النّاس ممّا لا يكون مثله مسروقاً"[٢٢٣]

يحاول الآمديُّ من خلال هذا المقياس أن ينفي السرقة عن المعاني المشتركة أو الكلام الذي جرت به عادات الناس، فيعيد ما ادّعاه ابن أبي طاهر أنّه سرقة إلى العامّ المشترك " ومقياس العامّ المشترك محتاج إلى نوع من الثقة المنهجية حتى يصبح مقياساً بالمعنى الصحيح"[٢٢٤]، إذ ينتشر بين الشعراء الخاص الذي شاع حتى أصبح كالعام المشترك فهذا لا سرقة فيه لشيوعه وانتشاره، وهناك العامّ المشترك الذي يعبّر عنه الشاعر بطريقته وإبداعه

[٢٢١] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٣٤٦
[٢٢٢] الجاحظ (١٩٩٦)، ج٣، ص: ١٣١
[٢٢٣] الآمديّ (١٩٦٠)، ج١، ص: ١١٢
[٢٢٤] الحريري (١٩٩٥)، ص: ٧٣

فيصبح ذاتياً أصيلاً، ومن ذلك جعل أبو هلال العسكريّ الشأن في الإبداع للصياغة والتصوير، والمعاني عنده غرض مباح لمن يريد، فكانت الصياغة وحدها دليل السرقة[٢٢٥]

وممّا يراه الآمديّ أنه ليس بمسروق وفق هذا المبدأ الذي سار عليه ما أورده من قول أبي تمام: /الوافر/[٢٢٦]

لَهم نُشُب وليس لهم سماح وأجسام وليس لهم قلوب

وقول البحتريّ: /الكامل/[٢٢٧]

خلقٌ مُمثّلةٌ بِغَيرِ خَلائِقٍ تُرجى وأجْسَامٌ بِلا أرواحِ

فقال الآمديّ معلّقاً: " وهذا الكلام أيضاً هو أعرف في كلامهم وأشهر من أن يحتاج شاعرٌ أن يأخذه من الآخر، وهم دائماً يقولون: ما فلان إلا شبحٌ من الأشباح، وما هو إلا صورة في حائط، أو جسدٌ فارغ؛ ونحو هذا من القول الشائع المشتهر"[٢٢٨].

كما أنّ الآمديّ لا يُعدّ سرقة المعاني من كبير مساوئ الشّعراء، ولا سيّما المتأخّرين على لكون هذا الباب " ما تعرّى منه متقدّم ولا متأخّر"[٢٢٩]، ويريد بذلك الإشارة إلى النّموذج الشعريّ القديم الذي صار يَفرِض سُلطته الفنّية على النّصوص الإبداعيّة الجديدة؛ لِيجدَ الشّاعر المُحدَث نفسَه في أزمة إبداعيّة، إذ هو مطالب بالصّياغة وفق نموذج القدماء من جهة، ومُطالَب بالتّجويد الفنّي بتوظيفه لذلك النّموذج في السّياق الفنّي العام لطبيعة عصره من جهة ثانية؛ لهذا تجاوز الآمديّ عن سرقة المعاني في عدّها من كبير مساوئ الشّعراء المتأخرين.

وانطلاقاً من هذا المقياس يقرّر الآمديّ أنّ المعاني الشعريّة إذا جاءت من شاعرَين متقاربَين في البيئة الجغرافيّة فلا يُحكم بالسَّرقة على أحدهما؛ لأنّه " غير مُنكر لشاعرَين مكثرَين متناسبَين ومن أهل بلد متقاربَين أن يتّفقا في

---

[٢٢٥] العسكري (١٩٥٢)، ص: ١٩٦
[٢٢٦] أبو تمام (د.ت)، ج٢، ص: ١٥٩
[٢٢٧] البحتري (١٩٦٦)، ص٤٧٧، وفي الدّيوان " خلق مخيّلة بغير خلائق ترضى، وأبدان بلا أرواح"
[٢٢٨] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٣٥٢
[٢٢٩] نفسه، ج١، ص٣١١

كثير من المعاني، ولا سيّما ما تقدّم النّاس فيه، وتردّد في الأشعار ذكره، وجرى الطّبع والاعتياد من الشّاعر وغير الشّاعر استعماله".[٢٣٠]

فتقارُبُ بيئة الشّاعرَين يجعل اتّفاقهما في كثير من المعاني أمراً مُبَاحاً لا سَرِقة فيه، ويرى الباحث محمد مصطفى هدّارة أنّ الآمديّ يُدافِع بهذا المبدأ عن المعاني التي ذكر النّقاد أنّ البحتريّ سرقها من أبي تمّام، وهو لا يجعل هذه المعاني من قبيل السّرقة استناداً إلى هذا المبدأ، بل يقرّر أنها تسرّبت إلى البحتريّ لِقُرب بلد أبي تمّام.[٢٣١]

ففي البيئة الجغرافيّة الواحدة لا يجوز أن يُحكَم على أحد الشّاعرَين بالأخْذِ من الآخر، بل بينهما اتّفاق لا سرقة فيها، ويُمثّل الآمديّ لذلك بقول البُحتري: /الكامل/[٢٣٢]

أنّى لحظتِ فأتْتِ جُؤذُر رَملةٍ وإذا صددتِ فأنتِ ظَبي كِناس

الذي يرى أبو الضياء أنّه مسروق من قول أبي تمام: /الكامل/[٢٣٣]

بِيضٌ فَهُنَّ إذا رُمِقنَ سَوَافِراً صُوَرٌ، وهُنَّ إذا رَمَقنَ صِوَارُ

ويعلّقُ الآمديّ على هذه الأبيات فيقول: " وهذا يشبّه أعين النّساء بأعين البقر، ويمثّلهن بالصّوار، وبالظباء، وجُلُّ كلام العرب عليه يجري، فلا يكون الشعراء فيه إلا متفقين"[٢٣٤]

وثمّة مواضع ذكرها الآمديّ لا تقع فيها السّرقة بعد أن ذكر المعاني المشتركة والعصر الواحد للشاعرَين، منها: اختلاف الأغراض الشعريّة، ويظهر هذا المقياس في الرّد على أبي الضياء، ومن ذلك قول أبي تمام:/الوافر/[٢٣٥]

ولـيسَتْ فَرحَة الأوبات إلّا لِمَوقوفٍ على تَرَح الوَداعِ

وقول البحتريّ: /الخفيف/[٢٣٦]

---

[٢٣٠] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص٥٦
[٢٣١] هدّارة (١٩٥٨)، ص: ١٤٥
[٢٣٢] البحتري (١٩٦٦)، ص:١١٣٤، وفي الدّيوان: " إمّا لحظت" الجؤذر: ولد البقر الوحشي، كِناس: بيت الظبي
[٢٣٣] أبو تمام (د.ت)، ج٢، ص: ١٦٧
[٢٣٤] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٣٥٣
[٢٣٥] أبو تمام (د.ت)، ج٢، ص: ٣٣٦
[٢٣٦] البحتري (١٩٦٠)، ص: ٢٢٦٠

ما لِشَيءٍ بَشاشةٌ بعدَ شَيء كَتلاقٍ مُواشِكٍ بَعدَ بَينِ

يقول الآمديّ معلّقاً على هذه الأبيات: " وغرض كلّ واحد من هذين الشاعرَين في هذَين البيتين مخالف لغرض صاحبه؛ لأنّ أبا تمام ذكر أنّه لا يفرح بالقدوم إلّا من شجاه وأحزنه التوديع، وأراد البحتري أنّه ليس شيء من المسرّة والجذل إذا جاء في أثر شيء ما كالتّلاقي بعد التفرّق؛ فليس– وإنْ كان جنس المعنيين واحداً – يصحّ أن يقال: إنّ أحدهما أخذ من الآخر؛ لأنّ هذا قد صار جارياً في العادات وكثيراً على الألسن؛ فالتّهمة ترتفع عن أنْ يأخذ أحد عن آخر" [٢٣٧]

وإنّما تتحقق السّرقة في المعنى بين الآخذ والمأخوذ حين يُحسن الثّاني الأخذ، ومن ذلك قول الآمديّ:

" وقال مسلم بن الوليد:/الكامل/[٢٣٨]

قُتِلَتْ وعاجلَها المُديرُ فلمْ تُقَد فإذا بِهِ قَدْ صَيّرتهُ قتيلا

أخذه الطائيّ فأحسن الأخذ، فقال: /الطويل/[٢٣٩]

إذا اليدُ نالَتها بِوترٍ توقّرتْ على ضِغنِها ثمّ استقادتْ مِن الرِّجلِ

فإنْ كانَ أخَذه من ديك الجِنّ فلا إحسانَ له فيه؛ لأنّه أتى بالمعنى بعينِه، قال ديك الجنّ: /الطويل/

نظلّ بأيدينا تتعتع روحها وتأخذ من أقدامنا الرّاحُ ثارها

كذا وجدتُه فيما نقلت، وليس ينبغي أن نقطع على أيّهما أخذ من صاحبه؟ لأنهما كانا في عصر واحد"[٢٤٠]

فالآمديّ يرى أنّ بيت أبي تمّام مَسروقٌ من معنى بيت مسلم بن الوليد، أخَذه فأحسن الأخْذ، فهو يُقرُّ بهذا النّوع من السّرقة الحَسنة ويمدحها، ثمّ يرى إنْ كان الأخْذُ من بيت ديك الجنّ فلا إحسان له فيه؛ لاجتماعِهما في عصرٍ واحد، وهو بذلك يوافق الصّولي " بأنّ الشاعرَين إذا تعاورا معنىً ولفظاً، أو جمعاهما أنْ يُجعَل السّبق لأقدمهما سنّاً

[٢٣٧] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ١٧٧
[٢٣٨] مسلم (د.ت)، ص٥٨، المدير: الساقي، وورد في الديوان: فلم تَفِظ
[٢٣٩] أبو تمام (د.ت)، ج٣، ص٤٢٠
[٢٤٠] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص٦١- ٦٢

وأوّلهما مَوتاً، ويُنسَب الأخذُ إلى المتأخر؛ لأنّ الأكثر كذا يقع، وإن كان في عصر ألحق بأشبههما به كلاماً، فإنْ أشكَلَ ذلك تركوه لهما"[٢٤١]

فلذلك لم يُطلِق الآمديّ حكمه على أبي تمّام إن أخذ المعنى من شعر ديك الجنّ لأنّهما من عصر واحد.

ويَقسِم الآمديّ السّرقات أقساماً عدّة تبعاً لموضوعاتها، فتدور جميعها حول المعاني والألفاظ، أو كليهما معاً، ويورد الأمثلة من شعر الشّاعر وشعر من سبقه، مبيّناً مواطن الإحسان في ذلك أو الإساءة، مفصّلاً أنواع السرقات وموقفه منها.

أ . سرقات المعاني:

كان الآمديّ مدركاً أنّ القدماء استنفدوا المعاني واستغرقوا في معظمها وسبقوا إليها، وأنّ السّرقة تكون في المعاني البديعة المخترعة؛ لذلك فإنّه درس المعاني الشعريّة في ميدان السّرقات ليجد فيها سرقة قد يَحسُن فيها الآخذ أحياناً، وقد يسوء أحياناً، ويظهر ذلك في ردّه على أبي الضياء، ليبيّن موقفه وفق الآتي:

. الأخذ:

وهو خلاف العطاء، من أخذ يأخذ[٢٤٢]، وقد شاع منذ عهد مبكّر في النّقد العربي القديم، وأجازه النّقاد ومنهم الجاحظ؛ إذ يقول: " لا يعلم في الأرض شاعر تقدّم في تشبيه مصيب تامّ وفي معنى غريب عجيب أو في معنى شريف كريم أو في بديع مخترع إلّا وكلّ من جاء من الشعراء من بعده أو معه إنْ هو لم يعد على لفظه فيسرق بعضه أو يدّعيه بأسره فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكاً فيه"[٢٤٣]

وهو أن يلجأ الشّاعرُ إلى معنى غيره فيأخذه ويضعه في شعره، ومن ذلك قول الأعشى: /الطويل/[٢٤٤]

وإنّ صُـدور الـعـيـس سَوفَ يَزورُكم ثـنـاء علـى أعْجَازهنّ معلق

---

[٢٤١] الصولي (١٩٣٧)، ص:١٠١
[٢٤٢] ابن منظور (د.ت)، مادة (أخذ)
[٢٤٣] الجاحظ (١٩٦٦)، ج٣، ص: ٣١١
[٢٤٤] الأعشى (د.ت)، ص:١٤٩

أخذه الطائي فقال:/البسيط/٢٤٥

مـنَ الـقِـلاصِ اللـواتـي في حقائِبها بضاعةٌ غيرُ مُزجاةٍ من الكَلِمِ"[٢٤٦]

فالأعشى قد سبق أبا تمّام إلى هذا المعنى، ثم جاء بعده أبو تمّام فأدخَلَ المعنى في شعره، وقد يلجأ الشّاعر إلى الأخذ مع إلطاف المعنى، فيعمد إلى تجويد المعنى وتحسينه، ومنه:

" وقال الأعشى: /الكامل/٢٤٧

وأرى الـغـوانـي لا يُـواصِـلـنَ امرأً فَقدَ الشَّبابَ وقدْ يَصِلْنَ الأمردا

فأخذ الطائي المعنى وألطفه، فقال: /الكامل/٢٤٨

أحلى الرّجال من النّساء مواقعاً مَـن كـان أشـبههم بهنّ خدودا"[٢٤٩]

فالشّبابُ أبْلغُ الشُّفَعاء عند النّساء، وأكثر الوسائل لقلوبهنّ، وأبو تمّام عَمدَ إلى المعنى فزادَ عليه زيادة حسنة لطيفة بقوله: " من كان أشبههم بهنّ خدودا" فكانت تلك علّة ميل النّساء إلى المُرد، في حين أنّ الأعشى لم يذكر هذه العلّة.

وليست الزّيادة في المعنى حَسَنة دائمة، فقد يحسن الأوّل أكثر من الآخذ، ومن ذلك ما جاء به الآمديّ بقوله:

" وقال دعبل بن عليّ:/الرجز/٢٥٠

وأسـمـرُ فـــي رأســـــهِ أزرقٌ مـثـلُ لـسـان الحيّـةِ الـصّادي

أخذه الطائيّ فقال:/البسيط/٢٥١

مـثـقـفـاتٍ سـلـبْـنَ الرّومَ زرقتها والعُربَ سمرتها، والعاشق القَضَفا

---

[٢٤٥] أبو تمام (د.ت)، ج ٣، ص: ١٨٦
[٢٤٦] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٦٠
[٢٤٧] الأعشى (د.ت)، ص: ١٥٠
[٢٤٨] أبو تمام (د.ت)، ج١، ص: ٨٨
[٢٤٩] الآمدي(١٩٦٠)، ج١، ص: ٦١
[٢٥٠] الخزاعي (١٩٦٢)، ص: ١٤٢
[٢٥١] أبو تمام (د.ت)، ج٢، ص:٣٧١ القضف: الدّقة والنحافة

فزادَ في المعنى بأن شبّه زرقتَها بزُرقة الرّوم، وسُمرتها بِسُمرَة العرب وبذكر القضف، ولكن قول دعبل: (مثل لسان الحيّة الصّادي) معنى ما لحسنه نهاية"[٢٥٢]

فأبو تمّام حين أخذ المعنى لم يُدرك ما انتهى إليه دعبل في حسن المعنى مع إقلاله وزيادة أبي تمام.

. الأخذ مع التّقصير

وهذا من مساوئ الشّاعر في السّرقة حين يُورِد معنى قد سُبق إليه، فيقصّر عن صاحبه، ومثل هذا كثير أورده الآمديّ في نصوصه، فمن ذلك:

" وقال النّابغة الجعديّ: /الطويل/[٢٥٣]

وتَسْتَلِبُ الدُّهمَ التي كان ربُّها ضَنيناً بها والحَرْبُ فيها الحَرائبُ

فأخذه أبو تمام وقصّر عنه: /البسيط/[٢٥٤]

لمّا رأى الحَرْبَ رَأيَ العينِ تَوفِلس والحَربُ مُشتقة المَعنى مِن الحَرَبِ" [٢٥٥]

وقد يكون التّقصيرُ في العبارة دون المعنى، ومن ذلك ما أورده الآمديّ:

" قال مُسلم بن الوليد يَرثي:/الكامل/[٢٥٦]

فاذهبْ كما ذهبت غوادي مُزنة أثنى عليها السّهل والأوعارُ

أخذ أبو تمّام المعنى وقصّر في العبارة، فقال: /الطويل/[٢٥٧]

وقفنا فَقُلنا بعد أنْ أفرد الثّرى به ما يقال في السّحابة تقلع"[٢٥٨]

---

[٢٥٢] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٩٤
[٢٥٣] الجعديّ (١٩٩٨)، ص: ٢٢، الدُّهم: ج. أدهم وهو الجواد الأسود، ربّها: صاحبها، الحرائب: الأموال المسلوبة
[٢٥٤] أبو تمام (د.ت)، ج١، ص: ١٠
[٢٥٥] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٧١
[٢٥٦] مسلم بن الوليد (د.ت)، ص: ٢٣٨
[٢٥٧] أبو تمام (د.ت)، ج٢، ص: ٣٧٣
[٢٥٨] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص٧٣

فلم يستطع أبو تمام بأخذه هذا المعنى أن يجاري مسلم بن الوليد أو يزيد عليه، بل إنّه قصّر في أخذه، وتقصيره يتضح حين قال مسلم: (أثنى عليها السهل والأوعار) فجعل هذه السحابة يعمّ نفعها ويصيب كلّ ما يرتجي هطول المطر من سهل وجبل، فأراد لمرثيّه الخير، وأنّه محمود النّعم ومشكور الصنائع وآثاره من آثار تلك السّحابة التي أغاثت بمائها وفاضت حتى شكرها السّهلُ والجبلُ.

. عكس المعنى

وهو من المُصطلحاتِ الشّائعة في مناقشة قضيّة السّرقات، يَلجأ إليه الشّاعر، فيَعمَد إلى " عكس معنى بيتٍ لِغَيره، فيجعله في شعره" [٢٥٩]

ورأى الآمديّ أنّ أبا تمّام سَلَكَ هذا المَسلَك في شعره، نحو قوله:

" وقال قطريّ بن الفجاءة:/الكامل/

ثـمّ انثنيتُ وقدْ أُصبتُ ولـم أُصِب جـذعَ البَصيـرة قـارح الإقدام

أخذه أبو تمّام فقال . وكأنّه عكس المعنى . وكلاهما جيّد حسن: /البسيط/[٢٦٠]

ومُـجـرِّبـون سَـقـاهُـم مِـن بأسه فـإذا لُـقُـوا فـكـأنّـهـم أغـمـار"[٢٦١]

فالسّرقة واقعة بعَكْسِ المَعنى الأوّل الذي أورده قطريّ بن الفجاءة.

. نقل المعنى

وهذا من مَحاسن الأخذ، وهو تحويل المعنى من غرضٍ إلى آخر، ويُسمّيه الجُرجانيّ (الاختلاس)[٢٦٢]

---

[٢٥٩] طبّانة (١٩٨٨)، ص: ٦٠
[٢٦٠] أبو تمام (د.ت)، ج٢، ص: ١٨٤
[٢٦١] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص:
[٢٦٢] الجرجاني (١٩٦٦م). ص: ١٧٩

ومن ذلك قول امرئ القيس: /الطويل/[٢٦٣]

سَمَوتُ إليها بَعدما نَامَ أهلُها سُموَّ حَبَابِ الماء حالاً على حال

رأى الآمديّ أنّ هذا البيت قد " أخذه أبو تمام وعدل به إلى وجه المديح، فقال: /الطويل/[٢٦٤]

سَما للعُلا مِن جانبَيها كليهما سُموّ عُباب الماء جاشت غواربه"[٢٦٥]

فبيت امرئ القيس في غرض الغزل، أخذه الطائي وجعله في غرض المديح، فهذا هو النقل الذي تتضمنّه السرقات، ومثله أيضاً ما فعله أبو تمام في بيت جرير: /البسيط/[٢٦٦]

يَصْرعنَ ذا اللبِّ حتّى لا صراعَ بهِ وهُنّ أضعفُ خَلقِ اللهِ أركانا

قال الآمدي: " أخذه أبو تمام فجعله في وصف الخمر، فقال: /الكامل/[٢٦٧]

وضعيفةٍ فإذا أصابَتْ فُرصةً قَتلَتْ كذلك قُدْرة الضُّعَفَاء"[٢٦٨]

فجرير نظم بيته في صفة العيون بأنّها تردي الإنسان قتيلاً بسهامها وهي أضعف جزء مخلوق في الإنسان، نقله الطائي إلى صفة الخمر، فجعلها على شدّة ضعفها لها بطش إذا أكثر الشارب منها قتلته، فلا تبقي عليه قوة للمقاومة.

. كشف المعنى

وفيه يعمد الشاعر إلى الأخذ من غيره معنى من المعاني به بعض اللبس أو الصعوبة في الفهم، فيبسطه ويكشفه، ومن ذلك ما أورده الآمدي:

" وقال مسلم بن الوليد، وهو معنى سبق إليه: /البسيط/[٢٦٩]

لا يَستطيعُ يَزيد مِن طبيعتِهِ عن المروءةِ والمَعروفِ إحجامَا

---

[٢٦٣] امرؤ القيس (٢٠٠٠)، ص: ١٤٠
[٢٦٤] أبو تمّام (د.ت)، ج١، ص: ٤٥
[٢٦٥] الآمديّ (١٩٦٠)، ج١، ص: ٨٢
[٢٦٦] جرير (د.ت)، ص: ٥٩٥
[٢٦٧] أبو تمام (د.ت)، ج١ ص: ٣٠
[٢٦٨] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٧٦ـ ٧٧
[٢٦٩] مسلم (د.ت)، ص: ٦٥، إحجاما: انصرافا، وفي الديوان: عن المنيّة

أخذ أبو تمّام المعنى فَكَشَفَه وأحسنَ اللفظ وأجاده، فقال:/الطويل/[٢٧٠]

تَعوَّدَ بَسطَ الكَفّ حتى لو أنّهُ دَعاها لِقَبْضٍ لَم تُجبِهُ أنامِلُهْ"[٢٧١]

فبيت مسلم بن الوليد فيه عرض للمعنى بأنّ ممدوحه لا يَقدِرُ بحال عن أن يُحجب عن تقديم المعروف والسّماحة والمروءة، في حين أخذه أبو تمام مُوضِّحاً طريقة المعروف في بذلِ الكفّ وتقديم كلّ ما تملكه حتى لو أراد هذا الممدوح أن يتوقّف عن بذل المعروف لن تطاوعه يده ولن تستجيب له لِمَا لهُ مِن طبعِ الكَرَم والسّخاء.

الإلمام

هو أن يعمد الشّاعر إلى أخذ المعنى دون اللفظ من غيره، ويسمّى السّلخ، " فإن تساوى المعنيان دون اللفظ وخفي الأخذ فذلك النظر والملاحظة، وكذلك إن تضادا ودل أحدهما على الآخر، ومنهم من يجعل هذا الإلمام"[٢٧٢]

ويمثّل له الآمدي بقول جرير في يزيد بن معاوية:/البسيط/[٢٧٣]

الحَزْمُ والجودُ والإيمانُ قد نزلوا على يزيد أمين الله فاختلفوا

ألمّ به أبو تمام، فقال: /الطويل/[٢٧٤]

مَنِ البأسُ والمعروف والجودُ والتّقى عِيالٌ عليه رِزقهُنّ شمائله

إنّ عبارة الآمديّ (ألمّ به) إنّما توحي بالتشابه المعنوي الظاهر بين النّصيَن، وكأنّ أبا تمام على دراية بقول جرير، فحوّر صياغته، وأعمل فيه لفظه ثمّ ردّ المعنى بطريقته، وهذا يدلّ على الإبداع عند أبي تمّام ووعيه بما يلمّ به.

فالإلمام تقنية تعتمد على تجربة شعريّة سابقة، وهو مرتبط بناحية من نواحي الإبداع والتطوّر، وإنْ كان يشكّل حالة (سرقة مقصودة) في ظاهره إلّا أنّه تأثّر وأخذ، استوفى معنى السّابق وأبدعه في صياغة جديدة بما يتلاءم وإنجاز النّص المتداخل.

---

[٢٧٠] أبو تمام (د.ت)، ج٣، ص٢٣٢
[٢٧١] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٨٣
[٢٧٢] القيرواني (١٩٥٥)، ج٢، ص: ٢٨٣
[٢٧٣] ورد البيت في كتاب (الكامل) المبرّد (١٩٩٧)، ج٣، ص: ٤٣
[٢٧٤] أبو تمام (د.ت)، ج٣، ص: ٢٥

. الخلط

والخلط من المصطلحات التي أتى الآمدي على ذكرها حين رأى أن الشاعر قد يأخذ المعنى ويخلط فيه، ومثاله ما أورده الآمدي: " قال الحطيئة: /الطويل/[٢٧٥]

إذا هَمَّ بالأعداءِ لَمْ يَثْنِ هَمّهُ حَصَانٌ عليها لُؤلؤٌ وشُنُوفُ

فأخذه كثير فقال: /الطويل/[٢٧٦]

إذا ما أراد الغزوَ لَم يَثْنِ همّه حَصانٌ عَليها نَظمُ دُرٍّ يزينها

وأخذه الطّائي فخلط لقصده إلى مجانسة اللفظ والمطابقة، فقال: /البسيط/[٢٧٧]

عَداكَ حَرُّ الثّغورِ المُستضامةِ عَن بَرْدِ الثغورِ وعن سلسالها الحَصِب"[٢٧٨]

فالحُطيئةُ ذكرَ الممدوح بأنّه لا شيء يثني همّته إذا سعى إلى غزو الأعداء، ولو كانت النّساءُ الكواعبُ المتزيّنات والمتعطّرات، وعلى هذا المعنى أتى كُثيّر أيضاً في بيته، غير أنّ الطّائي أخذ المعنى وتكلّف سوء الأخذ والخلط لطلبه المُجانَسة بين الثّغر في الشّطر الأوّل، وأراد بها البلد الذي يُتاخِم العدوَّ، والثّغور في الشّطر الثّاني، وأراد بها الأسنان، فقصّر في هذا الأخذ عن صاحبَيه.

وهذا الخلط ممّا لا يخطئه الحسّ، ويتحدّد في نصّ الآمديّ من شبهة كلام أبي تمام بين الغاية الجماليّة التي يسعى إليها في خطابه الشعري، وغاية التمكين الشعري في صياغة المعنى السابق بما يلائم اللاحق، وكأنّ الآمدي يبحث في هذا النّص عن تحقق الظواهر البلاغيّة التي ترتقي بالنّص إلى الصناعة العفوية غير المكتسبة، فلم يتحقق لأبي تمام ذلك؛ إذ قصد المجانسة فحال به هذا الخلط إلى صناعته المقصودة.

---

[٢٧٥] الحطيئة (١٩٩٣)، ص١٣١ وورد في الديوان: كعاب عليها لؤلؤ. الشنوف: معاليق العِقد يجعل فيها كل ما يحسن

[٢٧٦] عزّة (١٩٧١)، ص: ٢٤٢

[٢٧٧] أبو تمام (د.ت)، ج١، ص: ٦١

[٢٧٨] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٦٥

. الاتّباع

"وهو أن يأتي المتكلّم إلى معنى اخترعه غيره فيحسن اتباعه فيه بحيث يستحقّه بوجه من وجوه الزيادات التي وجب للمتأخر استحقاق معنى المتقدّم، إمّا باختصار لفظه أو قصر وزنه أو عذوبة قافيته وتمكّنها، أو تتميم لنقصه أو تكميل لتمامه أو تحليته بحلية من البديع يحسن بمثلها النظم ويوجب الاستحقاق"[٢٧٩]

فيتّبِعَ الشّاعر غيرَه في المعنى، فيزيد أو يساوي أو ينقص في المعنى، " قال جِرانُ العود يصف الخيال:/البسيط/[٢٨٠]

سقياً لِزوركَ من زورٍ أتاكَ بهِ حديثُ نفسكَ عنهُ وهو مشغولُ

فذكر العلّة في طروق الخيال، وهو السابق إلى هذا المعنى، فأخذه العباس بن الأحنف، فقال: /الوافر/[٢٨١]

خيالك حين أرقد نصب عيني إلى وقتِ انتباهي ما يزولُ
وليسَ يَزورني صِلةً ولكن حديثِ النّفس عنك به الوصول

فتبعه الطائي فقال:/البسيط/[٢٨٢]

زارَ الخيالُ لها، لا، بَلْ أزارَكَه فِكْرٌ إذا نَامَ فِكْرُ النّاسِ لَمْ يَنَمِ"[٢٨٣]

فأبو تمّام اتّبع سابقيه في هذا المعنى من دون زيادة أو نقصان، وعبارة الآمديّ (تبعه الطائي) عبارة صريحة بحكم السرقة الشعريّة، وكأنّ الآمديّ يريد أن يبيّن موقفه في إثبات السرقة للشاعر على أساس من التشابه . وإن كان بصورة عفوية أو عن طريق المصادفة . حتّى جعل بعض الاتباع مذموم لما فيه من تقصير اللاحق عن اتباع السّابق، ويورد لذلك أمثلة في الاتّباع وتقصير الشاعر في المعنى مع إفساده، فمن ذلك ما يرويه الآمديّ:

" وقال الأخطل:/الطويل/[٢٨٤]

تَدِبُّ دَبيباً في العِظامِ كأنّهُ دَبيبُ نِمالٍ في نقاً يَتهيّلُ

---

[٢٧٩] المصري (١٩٦٣)، ص:٤٧٥
[٢٨٠] جران العود (٢٠٠٠)، ص: ٥٥
[٢٨١] ابن الأحنف (١٩٥٤)، ص: ٢٣١
[٢٨٢] أبو تمام (د.ت)، ج٣، ص: ١٨٥
[٢٨٣] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٦٣
[٢٨٤] الأخطل (١٩٩٤)، ص:٢٢٤، النقا: المتراكم من الرمل، يتهيّل: ينهار ويتساقط

أخذه أبو تمام فأفسد المعنى، فقال:/الطويل/[٢٨٥]

إذا الرّاح دبّت فيه تحسب جسمه لِمَا دبّ فيه قرية من قرى النّمل

إنّ استخدام الآمديّ هذه المصطلحات (أخذ، ألمّ أفسد، اتّبع، كشف، نقل، خلط، عكسَ) هو استخدام المُدرِك معانيها ودلالتها، ودقّته في استعمالها ضِمنَ النّصوص التي أوردها دليلٌ على سَعة إلمامه بما يتعلّق بقضيّة الّسرقات ومدى ثقافته بآداب العرب قديمها وحديثها، وممارسته النقديّة فيها، فالنّتيجةُ التي يَصِل إليها من تعداد أنواع السّرقات وأنماطها أنّ التشابه قد يحصل بين متأخر ومتقدّم، أو بين شاعرَين من عصرٍ واحد، لأنّ المعنى مُشتَرك ومُباح، ولكن العبرة في صياغة المعنى وكشفه حتى يصبح معنىً مخترعاً، عندئذٍ تكون السّرقة ظاهرةً سلبيّة عند الشّاعر.

[٢٨٥] أبو تمام (د.ت)، ج٣، ص:٤٢٠

ب . سرقات الألفاظ والمعاني

بعد أن تتبّع الآمديّ السّرقات في المعاني وعدّد مصطلحاتها وذكر أمثلتها، يعمَدُ إلى تبيان سرقات الألفاظ والمعاني وأحوالها.

. أخذ اللفظ والمعنى جميعاً

وفيه يعمَد الشّاعرُ إلى الأخذ من شاعر آخر فيسرق ألفاظه ومعناه، ويضعهما في شعره بطريقة خاصّة، ومن ذلك ما رواه الآمدي: " وقال الفرزدق يهجو جريراً: /الكامل/٢٨٦

أنتُم قرارة كلِّ مدفعِ سَوءةٍ ولِكلّ سائلةٍ تسيلُ قرارُ

أخذ أبو تمام اللفظ والمعنى جميعاً، فقال:/الوافر/٢٨٧

وكانت لوعةً ثمّ اطمأنّت كذاك لِكُلّ سائلةٍ قَرارُ"٢٨٨

. أخذ المعنى مع تعسّف اللفظ

" قال مُسلم بن الوليد: /البسيط/٢٨٩

يَكسُو السّيوفَ نفوسَ النّاكثينَ بهِ ويَجعلُ الهَامَ تِيجانَ القنا الذُبلِ

أخذه أبو تمّام وأساء الأخذ وتعسف اللفظ فقال:٢٩٠

أبدَلْتَ أرؤُسَهمْ يومَ الكَريهةِ مِن قَنَا الظّهورِ قَنا الخَطِّىّ مُدّعما"٢٩١

---

٢٨٦ ديوان الفرزدق (١٩٨٧)، ج٢، ص: ٤٦٨
٢٨٧ أبو تمام (د.ت)، ج١، ص:١٤١
٢٨٨ الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٨٢
٢٨٩ مسلم بن الوليد (د.ت)، ص: ٤٩٨
٢٩٠ أبو تمام (د.ت) ج٣، ص: ١٧١، وفي الدّيوان " بدّلتَ أرؤسهم"
٢٩١ الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٨٢

فأبو تمام اعتمد على بيت مسلم بن الوليد في رفع الرؤوس على القنا، غير أنّ قنا الظهور لم يذكره مسلم فجعل أبو تمام للظهور قنا.

. أخذ المعنى مع إكثار اللفظ

" وقال النظّار بن هشام الأزديّ: /الوافر/

يَعفُّ المرءُ ما اسْتَحيا ويَبقى نَباتُ العُودِ ما بقيَ اللّحاء

وما في أنْ يَعيشَ المرءُ خيرٌ إذا ما المَرءُ زايلَهُ الحَياء

أخذ أبو تمّام معنى البيتين وأكثر لفظهما، فقال: /الوافر/٢٩٢

يَعيشُ المَرءُ ما استحيا بخيرٍ ويَبقى العودُ ما بَقيَ اللحاءُ

فلا واللهِ ما في العيشِ خيرٌ ولا الدّنيا إذا ذَهَبَ الحَيَاء"[٢٩٣]

عَمَد أبو تمّام إلى أخذ المعنى، ثم أعاد توزيعه مع إكثاره من اللفظ، وهذا يعني أن المبدع يحيا بكيان المعنى وجزئياته، فلا يمكن التهرّب من عدّ هذا الأخذ سرقة للمعنى؛ لأنّ النّقد يرى في النصّ النّهائي نقطة تبلور تجربة إبداعيّة مبنيّة على إبداع آخر سبقه.

وهذا يعني أنّ الآمديّ لا ينكر حدوث الأخذ، فهو يؤمن بوقوع السّرقة المقصودة من الشاعر، وقد توسّع في أنواع الأخذ وقسّمه إلى أقسام في سعي منه إلى تقصّي المعنى المبتكر، وتحديد السابق الذي يفضي تلقائياً إلى ملاحظة المعنى المكرّر.

بهذا التّقسيم للسّرقات جعل الآمديّ يُشير إلى مواطن الإحسان أحياناً وإلى مواطن إلطاف المعنى أحياناً، حتى خلص إلى أنّ سرقات المعاني ليست عيباً، ولكنّه يشير إلى مواطن التقصير والخلط في الأخذ تارة أخرى؛ الأمر الذي يدلّ على اهتمامه بهذه القضيّة وتتبعه هذه الظاهرة وربطها بالخصومة النقديّة حول أبي تمام والبحتريّ، ليظهر موقفه النقديّ اتجاههما من خلال هذه القضيّة، وعلى الرّغم من أنّ الآمدي لا يحدّد مدلولات هذه المصطلحات

[٢٩٢] أبو تمام (د.ت)، ج٤، ص: ٢٩٧

[٢٩٣] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص:٨٢

صراحة غير أنّه يستخدمها استخداماً واعياً لمعانيها ومدلولاتها المتعارف عليها في عصره، فيجعلها أحكاماً عامّة على النصوص التي ذكرها.

ج . موقف الآمديّ من سرقات أبي تمّام والبحتريّ

يرى الآمديّ أنّ لأبي هـ سرقات كثيرة، وقد خَفِيَ منها الكثير بسبب حفظه الشّعرَ القديم واشتغاله به، ويَرُدّ الآمديّ على من أنْقَصَ أبا تمام اختراعه من المعاني، فيقول:

وقد سمعت أبا علي محمد بن العلاء السجستانيّ يقول: إنّه ليس له معنى انفرد به فاخترعه إلا ثلاثة معان، وهي قوله:/الكامل/٢٩٤

تأبى على التّصريد إلا نائلاً إلا يكن ماءً قراحاً يمذق
نزراً كما استكرَهَتْ عائر نفحةٍ من فأرة المسك التي لم تفتق

وقوله:/الطويل/٢٩٥

بني مالك قد نبهت خامل الثرى قبورٌ لكم مستشرفات المعالم
رواكد قيس الكف من متناول وفيها على لا ترتقى بالسلالم

وقوله: /الكامل/٢٩٦

وإذا أرادَ اللهُ نشرَ فضيلةٍ طُوِيَتْ أتاحَ لها لِسَانَ حَسودِ
لولا اشتعالُ النَّارِ فيما جَاورَتْ ما كان يعرف طيب عرف العودِ

ولستُ أرى الأمْرَ على ما ذكره أبو علي، بل أرى أنّ له –على كثرة مآخذه من أشعا ر النّاس ومعاينهم –مُختَرَعات كثيرةً، وبدائع مَشهورة، وأنا أذكرها عند ذكر محاسنه إن شاء الله تعالى.[٢٩٧]

---

[٢٩٤] أبو تمام (د.ت)، ج٢، ص: ٤٠٧، وفي الدّيوان: "باتت على التصريد" القراح من الماء: الطازج الذي لا يخالطه غيره، التصريد: قطع الشرب وتنغيصه،
[٢٩٥] أبو تمام (د.ت)، ج٣، ص: ٢٨٧
[٢٩٦] نفسه، ج١، ص: ٣٩٧
[٢٩٧] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ١٣٨

فهذا النّص يثبتُ أنّ للشّاعر الطّائي معانيه التي اخترعها وانفردَ بها، وليس الأمر يَنحصِر في هذه المعاني وحدها، ثمّ ينتقل الآمديّ إلى استعراض سرقات أبي تمّام، ويقسّمها إلى محاسنَ ومَساوئ، ولكلّ منهما درجات على نحو ما ذُكر في الزّيادة والنقصان والإفساد والإحسان.

لم يظهر الآمديّ في مظهر المحصي لسرقات أبي تمام وإحصاء معانيه المخترعة، وكأنّه يهدف إلى إبعاده عن موضع الإدانة من جهة، وإلى تخليص نصّه النقدي من التورّط في حكم بتهمة قبيحة قد يكون مجانباً للواقع فيه، فالنتيجة الحتميّة التي يصل إليها هي أنّ التشابه في شعر أبي تمام مع غيره من الشعراء أمر وارد وطبيعي، وليس ذلك يلغي إبداعه وصياغته للمعاني ووضعها في قالب فنّي ملائم، فقد أبدع أبو تمّام في معانيه، وكان أكثر امتيازاً فلم تكن عنده الأصالة محصورة بشعر سابق حدّ التقديس، والإبداع غير مقتصر على شاعر من دون آخر، وإنّما أجاز لأبي تمام إبداعه واختراعه في كثير من مواضع في شعره.

أمّا موقفه من سرقات البحتريّ فيتضح من اختصاره في مناقشته هذه السرقات إذ لم يهتم بها اهتمامه بسرقات أبي تمام؛ لأنّ أصحاب البحتري لم يدّعوا ما ادّعاه أصحاب أبي تمام حين جعلوه رئيس مذهب اشتهر به، وصاحب طريقة عُرف بها، فيورد الآمديّ ثمانية وعشرين بيتاً لسرقات البحتري منبّهاً على أنّه لم يتقصّ سرقاته كلها، فقال:

" فهذا ما مرّ بي من سرقة البحتري من أشعار النّاس على غير تتبّع، فخرّجتها، ولعلّي لو استقصيتها لكانت نحو ما خرّجته من سرقات أبي تمام وتزيد عليها ".[٢٩٨]

وتدور سرقات البحتري بين الأخذ والإلمام مع الإحسان تارة، والإساءة في التقصير تارة أخرى، فمن ذلك قول الآمدي:

" وقال البحتري: /البسيط/[٢٩٩]

ولستُ أعْجبُ مِنْ عِصيانِ قلبك لي عَمداً، إذا كان قلبي فيكَ يَعصيني

[٢٩٨] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٣٢٤
[٢٩٩] البحتري (١٩٦٦)، ص: ٤١٨

أخذه من قول حسين بن الضحاك الخليع:/الوافر/

وتَـطـمَـع أنْ يُـطيـعَـكَ قـلبُ سُعْدَى وتَـزعُـم أنّ قلبَك قـــدْ عَصَـاكـا!

وبيت البحتري أجود ".[٣٠٠]

يرى الآمديّ أنّ البحتريّ قد استعان بشاعرٍ غيرِه في وصف القلب وعصيانه، فحدث التّشابهُ المعنويّ واللفظيّ بينَ البيتين، غير أنّ ما جاء به البحتريّ أفضل عند الآمديّ، فحَكَم له بالجودة وهذا ثناءٌ من غير خلط بين الشّعر والشّاعر، فالجودة صفة أُطلِقَت على بيت البحتريّ للدّلالة على تلاحم أجزائه وسهولة مخارجه وتمام سبكه في لفظه ومعناه.

وأما الإلمامُ فمنه ما ذكره الآمديّ:

" وقال عروة بن الورد: /الطويل/[٣٠١]

مُـطِـلّاً عَـلـى أعـدائــهِ يَـزْجُـرونَـهُ بساحتِهم زَجْرَ المَنيحِ المُشهَّرِ

فإنْ بَـعـدوا لا يَـأمــنــونَ اقــتـرابَه تَـشــوّفَ أهلِ الغائبِ المُتنظَرِ

ألمّ به البحتريّ فقال: /الوافر/[٣٠٢]

فـتـرى الأعـادي مـا لـهم شـغل إلّا تــوهّــم مَــوقـعٍ يَـقـعــه"[٣٠٣]

من الواضح أنّ الآمديّ قد ألمّ بشِعر العرب، وعرف مداخل شعر البحتريّ وكيف بنى نصّه الإبداعيّ، فهو يشير إلى أخذ البحتريّ من غيره، وهذا الأخذ مُقترِنٌ بالإلمام والإحاطة بالمعنى، ثمّ إعادة تشكيله بوسيلة من وسائل التّحسين، فكأنّه يُحوِّل المعنى من عامّ إلى خاصّ جديد مبتكر.

---

[٣٠٠] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص٣١٦
[٣٠١] عروة بن الورد (١٩٩٨)، ص: ١٧
[٣٠٢] البحتري (١٩٦٦)، ص: ٢٣٧
[٣٠٣] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٣٢٢ـ ٣٢٣

. الأخذ مع التقصير

"وقال في هذا المعنى (يعني البحتري): /الكامل/٣٠٤

قومٌ ترى أرماحَهَم يومَ الوغَى مشغوفةً بمَواطِن الكِتمانِ

أخذه من قول عمرو بن معد يكرب الزبيدي: /الكامل/٣٠٥

والضّاربينَ بكلِّ أبيضَ مرهفٍ والطاعنين مجامع الأضغان

إلا أنّ قول عمرو " والطاعنين مجامع الأضغان " في غاية الجودة والإصابة؛ لأنّهم إنّما يطاعنون الأعداء من أجل أضغانهم، فإذا وقع الطّعن موضع الضّغن فذلك غاية كل مطلوب"[٣٠٦]

يشير النّص السابق إلى أنّ مصطلح (الأخذ) قد حضر في نصوص الآمديّ ليؤكّد فكرة يريد الوصول إليها، وهي (التداخل النصّي) بين النصوص؛ الأمر الذي جعل مصطلح (الأخذ) أداة في منهجه، فوظّفه في العمليّة الإبداعيّة، وليس انتقاصاً من نصيّة النّص وذاتيّة منتجه.

يؤكّد الآمديّ أنّ المعاني العامّة لا فَضَلَ لأحدٍ في ابتكارها، وقاده ذلك إلى النّظر في السّرقة من جهة اللفظ، لِيُقرّر بجودة الشّاعر السّابق الذي اتكأ عليه البحتريّ في بيته هذا، فأخذ المعنى وقصّر في اللفظ بل تعسّف في التشكيل النّصي لهذا المعنى، فكان بيت عمرو أجود وأحلى.

ثمّ يعقد باباً لسرقات البحتريّ من معاني أبي تمّام خاصّة، ويتبعها بخلاصة نظريته النقديّة، فيقول:

" ولعلّ قائلاً يقول: قد تجاوزت في هذا الباب، وقصّرت، ولم تستقصِ جميعَ ما خرّجه أبو الضياء بشر بن تميم من المسروق، وليس الأمر كذلك، بل قد استوفيتُ جميعه، فأوضحتُ، وسامحتُ بأنْ ذكرتُ ما لعلّه لا يكون مسروقاً، وإن اتّفق المعنيان أو تقاربا، غير أني اطّرحت سائر ما ذكره أبو الضياء بعد ذلك لأنّه لم يقنع بالمسروق الذي

---

[٣٠٤] البحتري (١٩٩٦)، ص: ٢٣٦٥، مواطن الكتمان: أي القلب
[٣٠٥] الزبيدي (١٩٨٥)، ص: ١٧٤
[٣٠٦] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص٣١٦ـ ٣١٧

يشهد التأمّلُ الصّحيح بصحّته، حتى تعدّى ذلك إلى التكثير، وإلى أن أدخل في الباب ما ليس منه، بعد أن قدّم مقدمة افتتح بها كلامه"[٣٠٧]

وبذلك يكون الآمديّ قد وضع الحدود التي تتمّ بها السّرقة، وحدّد الاتهام بها، غير أنّه لم يُطلِقْ حُكماً كسابقيه، وهو القائل:

"فكان ينبغي ألّا أذكر السّرقات فيما أخرجه من مساوئ هذين الشاعرين لأنّي قدّمت القول في أن من أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوئ الشعراء"[٣٠٨]

فكان اعتماده على ما تناقله النّقاد قبله في إطلاق الأحكام النقديّة في هذه القضيّة، وأمّا إضافته فبدت في أحكامه (السرق الصحيح) و (ما نسب إلى السّرق وليس بمسروق) والسرقة من القصيدة كلّها أو من المَثَل[٣٠٩]

ويظهر اهتمام الآمديّ بهذه القضيّة من خلال تتبّعه شعر أبي تمّام واعتذاره بأن سرقة المعاني لا تعدّ أمراً ذا بال على الرّغم من اعتذاره لسرقات أبي تمام في معظمها بأنّ كثرة حفظ الشاعر وإحاطته بشعر العرب، واشتغاله بجمعه وترتيبه بأدبيّة فنّية بناء على الكيفيّة التي تفاعل بها مع النموذج الشعري السابق عليه، ومدى محافظته على مكوّنات ذلك النموذج الفنّية وبناء نصّه، وهذه النظرة مشبعة بروح التسامح في النظر إلى قضيّة السّرقات.

ويبدو الآمديّ في ذلك كلّه ناقداً وافق القدماء في المبادئ العامّة للسرقات، واختلفت نظرته النقديّة . وكأنّه يتفرّد بنصّه . في الإقرار أنّ السرقات ليست من كبير مساوئ الشعراء في حديثه عن أثر البيئة في تشابه المعاني؛ الأمر الذي دعا الآمديّ إلى أن يعايش النّص ليقف على مدى أصالته ونسبته إلى صاحبه، وبيان ما فيه من ابتكار وإبداع، ومحاكاة النصوص لبيان آثار السّابقين وإظهار ما فيها من تقليد واتباع.

---

[٣٠٧] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٣٤٥
[٣٠٨] نفسه، ج١، ص: ٣٤٥
[٣٠٩] نفسه، ج١، ص:٣٤٧

ثانياً: . الفنون البديعيّة

يتعلّق البديع بنسج النّص، فهو مكوّن يشارك في جمال صياغة النّص وبنائه، وهو ظاهرة قديمة كثر الحديث عنها، ولا سيّما في شعر المُحدَثين عامّة وشعر أبي تمام خاصّة كثرةً جعلت مذهب الصّنعة يغلب عليه البديع، والبديع في عرف البلاغيين " عِلم تعرف به وجوه تحسين الكلام"[٣١٠]، ففي دراسة البديع بحث في عناصر الشعر ورؤية بنائه الفنّي ومعرفة مزاياه التي تزيد حسنه وطلاوته، وتكسبه بهاءً ورونقاً بعد مطابقته لمقتضى الحال.

وَرَدَ البديع في أشعار القدامى من دون أن يسعوا إليه سعي الشعراء المحدثين الذين صار عندهم البديع معياراً لجمال الشعر وإخراجه . على نحو ما يرى الباحث طه إبراهيم . إذ يقول:

" لا يرجع إلى ما يقال، وإنّما يرجع إلى طريقة القول وإبراز المعنى وإخراجه في بيان جميل، يقوم على تخيّر العبارة وتنميقها وزخرفتها بأساليب الكلام من استعارة وتجنيس وطباق وغيرها من الألوان التي أطلق عليها مصطلح البديع"[٣١١]

ولا يختلف النقاد في أنّ أبا تمام قد أولع بالبديع وأسرف في طلبه، فقاده الأمر إلى الصنعة والتكلّف وفساد الشعر، وقد جعل الآمديّ اهتمام أبي تمام بالبديع عيباً يؤاخذ به، وغلطاً يؤخذ عليه، فقال:

وحدّثني محمد بن قاسم بن مهرويه، قال: سمعت أبي يقول: أوّل من أفسد الشعر مسلم بن الوليد، ثم اتبعه أبو تمام، واستحسن مذهبه، وأحبَّ أن يجعل كلّ بيت من شعره غير خالٍ من بعض هذه الأصناف، فسلك طريقاً وعراً واستكره الألفاظ والمعاني، ففسد شعره، وذهبت طلاوته، ونشف ماؤه؛ وقد حكى عبد الله بن المعتز في هذا الكتاب الذي أسماه كتاب البديع أنّ بشاراً وأبا نوّاس ومسلم بن الوليد ومن تقيّلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن، ولكنه كثر في أشعارهم فعرف في زمانهم، ثم إنّ الطائي تفرع فيه، وأكثر منه، وأحسن في بعض ذلك، وأساء في بعض، وتلك عقبى الإفراط، وثمرة الإسراف.[٣١٢]

---

[٣١٠] القزويني (٢٠٠٣)، ص: ١٩٠- ١٩١
[٣١١] إبراهيم (د.ت)، ص: ٩٦- ٩٧
[٣١٢] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص:١٣٩

فأبو تمّام كان قد شغل النّقاد بشعره الذي جعل الفنون البديعيّة قوامه، وكأنّه يستعمل اللغة ليجعلها تستجيب لتصوير المعاني الحضاريّة الجديدة في عصره، فهو لم يكن أوّل سابق لهذا الفنّ ولكن إكثاره منه في شعره جعل النّقاد يجمعون على إسرافه وتفريطه وفساد شعره كما ينبئ بذلك النّص السابق، وحين بحث الآمديّ عن تفسير أسباب ولع أبي تمّام بالبديع قال:

" وتأمّلت الأسباب التي أدّته إلى ذلك؛ فإذا هي ما رواه أبو عبد الله محمد بن داود بن الجراح في كتاب الورقة عن محمد بن القاسم بن مهرويه عن حذيفة بن أحمد أنّ أبا تمّام يريد البديع إلى المحال"[٣١٣]

والبديع الذي قصده الآمديّ إنّما هو الطّباقُ والتّجنيسُ والاستعارة، وسَيعرِض الآمديّ من خلال نصوصه موقفه من هذه الفنون البديعيّة التي وردت في شعر أبي تمّام.

. الطباق

في التّطبيقات النّقديّة عند الآمديّ في نصوصه مُتابعةٌ عَمليّة لفنون البديع وألوانه، وبسطِ الآراء في تفضيله تقديماً أو ذمّه تأخيراً، وتظهر تلك الآراء في وقوفه عند لون بديعيّ هو الطباق، فيذكر تعريفه بأنّه:

" مقابلة الحرف بضدّه أو ما يقابل الضدّ، وإنما قيل (مطابق) لمساواة أحد القسمين صاحبه وإن تضادّا أو اختلفا في المعنى"[٣١٤]

يدور هذا الكَلام في إطار المَعنى اللغويَ للطّباق، القائم على التّضاد والمقابلة، أمّا في الاصطلاح فيذهب الآمديّ إلى تعريف حقيقته بأنّه: " مقابلة الشيء لمثله الذي هو على قدره، فسمّوا المتضادَّين . إذا تقابلا . مطابقَين"[٣١٥]

---

[٣١٣] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ١٣٨
[٣١٤] نفسه، ج١، ص: ٢٨٨
[٣١٥] نفسه، ج١، ص: ٢٨٨

وتتبّع الآمديّ هذا اللون البديعيّ في شعر أبي تمّام، وهو يَعلمُ استعمالَ العربِ لِلطباق أكثر من الجناس، غير أنّ أبا تمّام استعمله بكثرة جعلت للنّقاد مَدخَلاً لمآخذَ عليه في شعره، فذهب الآمديّ إلى القول: " ورأى الطائي الطباق في أشعار العرب، وهو أكثر وأوجد في كلامها من التجنيس".[٣١٦]

فهو فنّ سُبق إليه الطائي ووجِد في أشعار السّابقين، غير أنّ أبا تمّام تعمّده في الاستعمال، فتفاوتَتْ الأشعار لديه حُسناً وقبحاً؛ لهذا عَقدَ الآمديّ فصلاً في موازنته يَحمِل عنوان " ما يُستكره للطائيّ من المُطابِق"[٣١٧]، بَسَط من خلاله رأيه في الطباق الحسن والقبيح، وبيّن ما يُستحسَن للشّاعر من طباق جاء على طريقة القدماء.

فمن الطّباق الحَسَن في شعر أبي تمّام قوله:/الكامل/[٣١٨]

نثرَت فريدَ مَدامع لَم تنظم والدّمعُ يحملُ بعض ثقل المغرمِ

فالطّباق حاصلٌ بين كلمتي (نثرت، تنظم)، ومَعلوم أنّ النثر في اللغة هو ضدّ النّظم، و" نثرك الشّيء بيدك ترمي به متفرّقاً" [٣١٩]

فما يتناثر يدلّ على سعةٍ وانتشار، فيَحسُن الطباق عندئذٍ لما يدلّ على شدّة الحزن وانتشاره وسعة الدموع وكثرتها لتخفف من حرقة القلب، وتبرد من حرارة المحزون.

ويماثله في الطّباق الحَسَن أيضاً قول أبي تمّام: /الطويل/[٣٢٠]

جفوفُ البِلى أسرعَت في الغُصنِ الرَّطبِ وخَطب الرّدى والمَوت أبرحَت مِن خَطبِ

فطابق بين (جفوف، الرطب) طباقاً أظهر المعنى المراد واستوفاه . وإن كان طباقاً على وجه التقريب لا الحقيقة . لأنّ وقوع الموت ونزول الرّدى بالمرء يشبه الغصن الحيّ الرّطب الذي أصابه الجفاف فأرداه ميتاً.

---

[٣١٦] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٢٨٢
[٣١٧] نفسه، ج١، ص: ٢٩٠
[٣١٨] أبو تمّام (د.ت)، ج٣، ص: ٢٤٨ والبيت في الموازنة. الآمدي. ١. ص:
[٣١٩] ابن منظور (د.ت)، مادة (نثر).
[٣٢٠] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٢٩٠.

ثمّ يعلّق بعد إيراده هذه النماذج الحسنة من الطباق بقوله: " فلو اقتصر الطائي على ما اتفق له في هذا الفنّ من حلو الألفاظ وصحيح المعنى"[٣٢١]

إنّ فنّاً بلاغيّاً مثل فنّ (الطباق) في قول شعريّ ليس مجرّد زينة معنويّة أو ملاحظة مستحسنة، وإنّما نقطة بدء تستدعي النّصوص المتشابهة وفق هذه الرؤية، فيركّز الآمدي على ظاهرة الطباق وما تثيره من هواجس المقارنة والمقابلة، فيبدو أنّه كان يرتجي لو أنّ الشاعر لم يكثر من الطباق في شعره حتى لا يعاب به، فرغم إحسانه في الاستعمال إلا أنّه أساء في بعض أبياته، ومن ذلك قوله:/الكامل/[٣٢٢]

قدْ لانَ أكثر مـــا تـــريـد، وبـعضـه خـــشـــن وإنّـــــــي بالـنّـجـاحِ لَـواثـقُ

طابق الشّاعر بين (لان، خشن) في الحديث عن عوامل بلوغ النّجاح، فظهر أثر الكلفة والصّنعة في هذا الطباق مع عَدَمِ حاجةِ المعنى إليه، فبلوغ الغاية لا يحتاج إلى أكثر من الوثوق بالنفس، فالمعنى لا يحتاج إلى إظهاره مثل هذه الصّنعة اللفظيّة المتكلّفة على نحو ما رأى الآمديّ فاستقبح الطباق.

ومثل هذه الإساءة تظهر في قول أبي تمام: /الطويل/[٣٢٣]

لَـعَـمـري لـقـدْ حَـرَّرتَ يـــومَ لَـقـيـتَـــهُ لـو أنَّ الـقـضـاءَ وحـــدَه لَـم يُـــبـــرِّدِ

لم يسلم بيته هذا من الضعف والغثاثة في استعمال الطباق وتتبّع عويصه حين طابق بين (حررت، يبرد)، فالتكلّف بيّن في استعمال هذه الكلمات فكان من الطباق القبيح الذي لم يرد لحسن المعنى وسلامة اللفظ بل لقصد الطباق دون سواه، ووافق الآمدي في ذلك ابن سنان الخفاجي إذ عدّ هذا البيت من الطباق القبيح[٣٢٤]

فهذه النّصوص تستدعي البحث عن النّظير لترجيح الأفضل في إبداع النّصوص، وهي تلفت انتباه المتلقّي إلى النّظر فيما يثيره النّص ضمن عناصره الشكليّة، فبذلك يشير الآمدي إلى استحسان الطباق في المواضع التي يأتي بها خادماً للمعنى وكاشفاً له دون تكلّف أو عناء، فيكون حلية لفظيّة ومعنوية، ويقبح إذا جاء في الكلام لقصد

---

[٣٢١] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٢٨٩
[٣٢٢] نفسه، ج١، ص: ٢٩٠، والبيت في الديوان، ج٢، ص: ٤٥٢
[٣٢٣] أبو تمام (د.ت)، ج٢، ص: ٢٥
[٣٢٤] الخفاجي (١٩٨٢)، ص: ٢٠١

الصنعة الكلاميّة دون مراعاة لجانب اللفظ، وما تفصيله هذا إلّا ردّ على قدامة بن جعفر في كتابه (نقد الشعر) الذي عَدَل عن تمسية الطباق إلى تسميته (المتكافئ) فيقول الآمدي:

وهذا باب –أعني المطابق– لقّبه أبو الفرج قدامة بن جعفر في كتابه المؤلف في نقد الشعر " المتكافئ " ، وسمّى ضرباً من المجانس المطابق، وهو :أن تأتي الكلمة مثل الكلمة سواء في تأليفها واتفاق حروفها، ويكون معناها مخالفاً... وما علمت أنّ أحداً فعل هذا غير أبي الفرج، فإنّه وإن كان هذا اللقب يصحّ لموافقته معنى الملقبات، وكانت الألفاظ غير محظورة، فإني لم أكن أحبّ له أنْ يخالف مَن تقدّمه، مثل أبي العباس عبد الله بن المعتز وغيره ممن تكلّم في هذه الأنواع وألّف فيها؛ إذ قد سبقوه إلى اللقب، وكفوه المؤونة.[٣٢٥]

فلم يتقبّل الآمدي مخالفة السابقين في هذه التسمية (المطابق) ليدحض تسمية قدامة بعد تأكيده صحّة تسمية عبد الله بن المعتزّ وصحبه المتقدّمين، فليس الأمر في الابتداع والادّعاء، وإنّما في الاتباع وموافقة مذاهب العرب المتقدّمين.

إنّ نصّ الآمدي في تتبّع هذه الظاهرة البديعيّة يؤكّد موقفه في ميله إلى الشّعر المطبوع وإيثاره الاعتدال في البديع، واستحسانه الشعر المطبوع البعيد عن التكلّف، ويرى أنّ هذا النّوع مقدّم على الشّعر المصنوع الذي تقود إليه كثرة البديع وتتبّعه عن قصد وتعمّد، فيكون التكلّف هذا مذهباً أو مقياساً من مقاييس الشعر، يخرج به إلى حدّ المحظور؛ إذ يبدو صنعة مقصودة، فلا تتحقق فيه البنية الفنّية الصّحيحة، ولا يستطيع أن يتواصل بالمتلقّي بنفور الذوق عنه، والآمدي يريد من ذلك كلّه أنّ الصّنعة انتقاص لصاحبها حين تكون هدفاً في حدّ ذاتها في عمليّة تشكيل النّصوص الأدبيّة وإنتاجها.

[٣٢٥] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٢٩١

فنّ التجنيس

عَقدَ الآمديّ فصلاً في كتابه يحمل عنوان (ما جاء في شعر أبي تمّام من قبيح التجنيس)[٣٢٦]، مُتتبعاً فيه هذا اللون البديعيّ الذي يُعدّ من أكثر الفنون البديعيّة انتشاراً في شعر أبي تمام، بل جعله الآمديّ أصلاً من الأصول التي يعمل عليها[٣٢٧]

فعمد إلى البحث في شعر الطائي عن التجنيس ليجد أكثر ما جاء في شعره منه ممّا تستثقله النّفس وتمجّه الأسماع، فنعى على أبي تمام سوء اختياره في استخدام الجناس وأخطائه الفنّية فيه؛ وذلك لما له من أثر موسيقيّ يبعثه في أذن السامع.

وقبل أن يشرع الآمديّ في بيان هذه الأخطاء البديعيّة قدّم تعريفه لمفهوم التجنيس بأنّه: " ما اشتق بعضه من بعض" [٣٢٨]

أي هو المشترك اللفظي بين كلمتين واختلافهما في المعنى، ثمّ يورد الأمثلة على هذا التجنيس من أشعار القدماء الجاهليين والإسلاميين والأمويين ليثبت أنّ هذا اللون البديعي ليس من صنع المُحدَثين، وإنّما وُجِد في شعر السابقين، ومن ذلك ما أتى به فقال:

" وقال امرؤ القيس:/الطويل/[٣٢٩]

لَقد طمَحَ الطمّاحُ من بُعدِ أرضِهِ لِيُلْبِسَني مِن دائِهِ ما تَلَبّسا

وقال الفرزدق:/الطويل/[٣٣٠]

خُفافٌ أخفَّ اللهُ عنه سحابَه وأوسعه من كل سافٍ وحاصبٍ

---

[٣٢٦] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٢٨٢
[٣٢٧] نفسه.١. ص: ٤٧٦
[٣٢٨] نفسه. ١. ص:٢٨٢
[٣٢٩] امرؤ القيس (٢٠٠٠)، ص: ٥٥٢، الطمّاح: رجل من بني أسد أرسله قيصر إليه بحلّة مسمومة
[٣٣٠] الفرزدق (١٩٨٧)، ص: ٢٩

وقال جرير :/ الطويل/٣٣١

وما زالَ مَعقولاً عقالٌ عن النّدى وما زالَ مَحبوساً عن المجدِ حَابس "[٣٣٢]

ولهذا التجنيس درجات في الإحسان والإساءة، إذ يرى الآمديّ أنّ " ألطف ما جاء من التجنيس وأحسنه في كلام العرب قول القطامي: /البسيط/٣٣٣

كَنيّةِ الحَيِّ مِن ذي القَيظِة احتَمَلُوا مُستحقبينَ فؤاداً ما له فادِ

فاللطف والحسن صفتان في الشعر وقدرة في الناقد على رؤية اللطافة وإدراك ما استجاده القدماء من هذا اللون البديعي في نسج النصوص وتأليفها، وعلّة هذه اللطافة والحسن في أشعار الأولين" إنّما يأتي منه في القصيدة البيت الواحد أو البيتان على حسب ما يتفق للشاعر ويحضر في خاطره، وفي الأكثر لا يعتمده، وربّما خلا ديوان الشاعر المكثر منه فلا ترى له لفظة واحدة "[٣٣٤]

هذا مذهب القدماء في الجناس في أنّه يرد عندهم حسب ما يتفق لهم ويحضر في أشعارهم وفق ما يحضر في خواطرهم من دون تكلّف أو عناء، ولا يعني ذلك أنّ كلّ ما جاء في أشعار الأوائل من التجنيس هو من الحَسَن المقبول، بل وجد الآمدي في أشعارهم ما يستكره من التجنيس، نحو قول امرئ القيس: /الطويل/٣٣٥

وَسِنٌّ كَسُنَّيْقٍ سَنَاء وَسُنَّماً ذَعَرْتُ بمِدْلاجِ الهَجيرِ نَهُوضِ

وهذا من غثاثة التجنيس وقبحه، وعلّق عليه الآمدي بقوله: " ولم يعرف الأصمعيّ هذا ولا أبو عمرو، وقال أبو عمرو: وهو بيت مسجديّ"[٣٣٦]

ولكنّ أبا تمام وجد في أشعار القدماء هذا التجنيس متفرّقاً " فاعتمده الطائي وجعله غرضه وبنى أكثر شعره عليه، فلو كان قلل منه واقتصر على مثل قوله:[٣٣٧]

---

[٣٣١] جرير (د.ت)، ٣٢٦، عقال: ابن محمّد بن سعيد بن مجاشع جدّ الفرزدق، حابس: ابن عقال بن محمّد وهو أبو الأقرع بن حابس

[٣٣٢] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٢٨٢

[٣٣٣] القطامي (١٩٦٠)، ص: ٧٩، مستحقبين فؤاداً: أي أخذوه معهم كما يأخذون متاعهم في حقائبهم

[٣٣٤] نفسه، ج١، ص: ٢٨٤

[٣٣٥] امرؤ القيس (٢٠٠٠)، ص: ٤٧١، السنّ: الثور الوحشي، سنّيق: الصخرة الصلبة واسم أكمة معروفة عند العرب، سناء: ارتفاعاً، سُنّم: هي البقرة، بمدلاج: من دلَج يدلُج إذا مشى، الهجير: الهاجرة

[٣٣٦] نفسه، ج١، ص: ٢٨٦

[٣٣٧] أبو تمام (د.ت)، ج٣، ص: ٢٦١ وتمام البيت: مُسْتَسْلِمٍ لجَوَى الفِرَاقِ سَقِيمِ

يا رَبْعُ لو ربعوا على ابنِ هُمُومِ

وقوله:/البسيط/٣٣٨

يا بُعْدَ غايةِ دمعِ العينِ إنْ بَعُدوا

وأشباه هذا من الألفاظ المتجانسة المُستعذَبة اللائقة بالمعنى لكان قد أتى بالغرض، وتخلّص من الهُجنة والعيب[٣٣٩]

مثل هذه الأمثلة من الجناس قد حققت حسناً في الشعر لما أضافه الجناس من إيقاع موسيقيّ يحرّك الأذن لتتأمل جمال الصياغة الفنّية، وتبيّن المعنى الذي تكثر فيه العاطفة، فهو يخاطب الرّبع وهو (محلّة القوم) ويتمنّى عند مخاطبته لو أنّ أهل الحبيبة أشفقوا لحاله الذي أسلمه للسقم وأقاموا بحيّه، لعلّ ذلك يطفئ نار الفراق، وبذلك يكون الجناس قد خدم المعنى وكشفه وضوحاً.

وفي الثالث: وقع الجناس بين كلمتي: (بُعد، بعدوا) فكلّما زاد البعد زاد أثر ذلك في القلب وزاد حزنه.

إنّ إكثار الشّاعر من هذا الفنّ خَرجَ بهِ من الوفاءِ بالغرض إلى الاستهجان والعيب، فقد استفرغ جهده وأكثر منه حتى وصل إلى حدّ الإفراط، ومعلومٌ أنّ الإكثار من التّجنيس يخلّ بجمال الإبداع في الشّعر، ويُثقله على النّفس، فيقصّر المُبدِع في إتمام حبكة نصّه ونسجه، ومن قبيح ما جاء من التجنيس عند أبي تمام قوله:/البسيط/٣٤٠

قرَّتْ بِقرّانَ عَينُ الدّين وانشترَتْ بالأشترَينِ عُيونُ الشِّركِ فاصطُلِما

فيعلّق الآمدي: "فانشتار عيون الشّرك في غاية الغثانة والقباحة، وأيضاً فإنّ انشتار العين ليس بموجب للاصطلام"[٣٤١]

فهذا من الجناس القبيح الذي لجأ إليه الشّاعر بقصد الإغراب والبُعد في الشّعر، " فهذا كله تجنيسٌ في غاية الشناعة والركاكة والهجانة"[٣٤٢]

---

[٣٣٨] وتمامه: هي الصَّبابةُ طولَ الدَّهرِ والسَّهدُ
[٣٣٩] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٢٨٤ـ ٢٨٥
[٣٤٠] أبو تمام (د.ت)، ج٣، ص: ١٩٣
[٣٤١] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٢٨٥
[٣٤٢] نفسه، ج١، ص: ٢٨٦

بعد أن يستعرض الآمدي هذه الأمثلة من تجنسيات أبي تمّام يَصِلُ إلى حُكمِه النّهائيّ في هذه القضيّة بأنّ " الطّائي استفرغ وُسعَه في هذا الباب، وجَدّ في طلبه، واستكثر منه وجعله غرضه، فكانت إساءته فيه أكثر من إحسانه، وهوانه أقلّ من خطئه"[٣٤٣]

. الاستعارة

تُعدّ الاستعارة من الفنون البديعيّة عند الآمديّ، والاستعارة انتقال يتمّ من خلالها " نقل العبارة من موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرضٍ" [٣٤٤]

فالصِّلة بين اللغة الشّاعرة والصّورة الفنّية قائمة على أساس المشابهة، وإنّ أعلى مراتب الصّورة الفنّية هي الاستعارة لِمَا تحمله من بُعد تخيّليّ؛ لذا لا بدّ من طرفَين في دراسة الاستعارة، إذ لا تقوم هذه العلاقة إلا إذا توافرت الأطراف فحققت المقاربة والتّناسب على أساس من التّشابه بين اللفظ المُستعار والمُستعارِ منه.

وهذه العِلاقة من المشابهة لا بدّ من أن تكون خاضعة للذّوق، ذوقِ العَصر وتياره الثّقافيّ السّائد من جهة، وذوق النّاقد وثقافته الإبداعيّة من جهة ثانية، فكانت حِلِيَة في عصور الرّقي والذّوق الأدبيّ والثقافيّ، يُزيّن بها الشّعر، وقد جعلها الآمديّ أهمّ الفنون البديعيّة التي استخدمها أبو تمّام وأغرق في استعمالها، فكانت سبباً لِنقده عند كثير من النّقاد عامةً والآمديّ خاصّة.

وقدّم الآمديّ نصوصاً يستعرض فيها استعارات أبي تمّام ما حَسُن منها وما قبح، وفق مبادئ يقرّرها في أثناء نقده لاستعارات أبي تمّام والبحتريّ على حدّ سواء.

وأوّل ما تشير إليه نصوصه النقديّة أنّه استعمل لفظة (الاستعارة) تارةً و(المجاز) تارةً ثانية، فمعناهما واحد عنده لا اختلاف بينهما، ويظهر هذا الاستعمال على لسان أنصار البحتريّ ردّاً على اختراع أبي تمّام مذهباً هو إمامٌ فيه، فيورد الآمديّ الأمثلة من القرآن الكريم مثل: قوله تعالى: {واشتعل الرأس شيبا}/ مريم:٤، وقوله تعالى:

---

[٣٤٣] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٢٨٧
[٣٤٤] العسكري (١٩٥٢)، ص: ٢٠٥

{ واخفض لهما جناح الذلّ من الرّحمة}[الإسراء/٢٤] ، ثمّ يعلّق الآمديّ فيقول: " فهذا من الاستعارة التي هي مجاز في القرآن"[٣٤٥]

ولمّا كان الآمديّ يأنس بمذهب العرب الأوائل في التحكيم فإنّه يميل إلى الاستعمال الحقيقيّ للألفاظ ويفضّله على الاستعمال المجازي، بحسبان أنّ " كلّ ما دنا من المعاني من الحقائق كان ألوط بالنفس وأحلى في السّمع".[٣٤٦]

فمَنْ وافق هذه الحال كانت استعاراته مستحسنة مقبولة، ومن خالف مذاهب العرب في ذلك كانت استعارته قبيحة مَرذولة، ولهذا فإنّ الآمديّ يدافع عن بيت امرئ القيس: /الطويل/[٣٤٧]

فَقُلْتُ له لمّا تمطّى بصلبه وأردَفَ أعْجازاً وناءَ بكلكلِ

فقال مُعلّقاً عليه: وقد عاب امرأ القيس بهذا البيت مَنْ لم يعرف موضوعات المعاني والاستعارات ولا المجازات، وهو في غاية الحُسن والجودة والصحّة... وهذه أقرب الاستعارات من الحقيقة لشدّة ملاءمة معناها لمعنى ما استُعيرت له"[٣٤٨]

استعار الشّاعر لليل صلباً، ولطوله التمطّي، واستعار لأوائله لفظ: الكلكل، ولأواخره لفظ: الأعجاز.

يدافع الآمديّ عن هذه الاستعارة، فيضع . ضمنيّاً . شرطاً أساسيّاً للاستعارة المقبولة، وهذا الشرط هو القرب من الحقيقة، هذا القرب القائم على التناسب بين طرفي الاستعارة، وقد حقّقه الشّاعر في البيت السّابق، فهو تناسب قائم على تشابه الصفات الداخليّة والخارجيّة لكلمة الليل، فهو ليل طويل يمتدّ بهمومه ومثقل بأحزان الشّاعر وآلامه، فيتوحّد طرفا الاستعارة في تصوير الواقع والارتقاء به لتقديم الحالة الانفعاليّة التي يعيشها الشاعر، ممّا يتيح للقارئ أن يتمثّل النّص في إطار مفهوم (الانسجام)؛ ولذلك فإنّ الآمديّ يرفضُ الاستعاراتِ البعيدة ذات البُعْد الفلسفيّ أو التي تحتاج إلى تأويل وتفكير، والاستعارات البعيدة عند الآمديّ هي تلك التي عمد بها الشّاعر إلى ثقافته فأدْخَلَ

[٣٤٥] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ١٤٠
[٣٤٦] نفسه، ج١، ص: ١٥٧
[٣٤٧] امرؤ القيس (٢٠٠٠)، ص: ٢٤٠
[٣٤٨] الآمدي (١٩٦٠)، ج٢، ص: ٢٦٦

عِلمَه وفلسفته في صياغتها، وهي تتعارض مع ثقافة الآمديّ المطبوعة ومذهبه في موافقة العرب الأوائل، ويظهر رفضه لهذا البعد في الاستعارات في تعليق له على بيت أبي تمام:/الكامل/٣٤٩

جارَى إليهِ البينُ وَصْلَ خَريدةٍ ماشَتْ إليهِ المَطلَ مَشيَ الأكْبَدِ

يعلّق الآمدي على هذا البيت ويبيّن عدول أبي تمام عن المستعمل الجاري في العادة ثمّ يقول: " فيا معشر الشعراء والبلغاء! ويا أهل اللغة العربيّة! خبّرونا كيف يُجاري البين وصلها؟ وكيف تماشي هي مطلها؟ ألا تسمعون؟ ألا تضحكون؟ "[٣٥٠]

لم يرضَ الآمديّ بهذا الإفراط الفاحش في الاستعارة ومقاربة الصّورة التي لم تكن سوى محاكاة لحالة شعوريّة يعيشها الشّاعر، فالآمديّ لم ينظر إلى الصورة من حيث هي صورة بلاغيّة مستحدثة فقط، وإنّما من حيث قدرتها على الائتلاف الفنّي مع عناصر التعبير الأدبي وتقديم المادّة الكلاميّة بأسلوب حيويّ يرتكز إلى الكثافة والتنويع من دون أن يقع في التشتت، وحين وجد الآمديّ عدول أبي تمام عن الاستعارة الصحيحة المألوفة لم يتمالك نفسه إلّا أن يسخر من الاستعارة ومستعملها، على عكس موقف من استحسان الاستعارة التي يستعمل فيها الشاعر اللفظ الحقيقيّ المعتاد من دون بُعدٍ أو تكلّف، ومن ذلك قول أبي تمام: /الكامل/٣٥١

سَكَنَ الزّمانُ فلا يَدٌ مذمومةٌ للحادثاتِ ولا سَوامٌ يُذعَرُ

فالآمدي قرأ هذا البيت ووقف عنده لاستحسانه إيّاه، فقد أدرك حديثَ الشّاعر عن الزّمان ووصفه بالسّكون والأمان دون قبح أو إغراق مُتكلّفٍ في إجراء الاستعارة، فقال فيهِ: " وأبلغُ من هذا وأبعد من التكلّف وأشبهه بكلام الأوائل"[٣٥٢]، فبهذا الاستعمال جاء المعنى واضحاً لا غموض فيه، موافقاً عمود الشّعر من دون تكلّف وعناء.

---

[٣٤٩] أبو تمام (د.ت)، ج٢، ص: ٤٤
[٣٥٠] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص:٢٨٠
[٣٥١] أبو تمام (د.ت)، ج١، ص: ١٩٧
[٣٥٢] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٢٧٠

والشّعر يكتنفه الغموض إذا خالطته الفلسفة، وهذا الغموض يُبعِده عن الجودة الفنّية التي هي غاية النّص وفائدته، فالآمديّ حين تتبّع استعارات أبي تمّام وجده قد فعل فيها كسائر الفنون البديعيّة حين أدخلها في شعره فأكثر منها، يقول الآمديّ:

" وإنّما رأى أبو تمّام أشياء يَسيرةً مِن بعيد الاستعارات، مُتفرّقة في أشعار القدماء كما عرفتك لا تنتهي في البعد إلى هذه المنزلة، فاحتذاها وأحبّ الإبداع والإغراب بإيراد أمثالها فاحتطب واستكثر منها"[٣٥٣]

فكلّ ما جاء به الشّاعر لَمْ يَكن بِدعاً من صُنعِه، وإنّما له وجود في شعر السّابقين، لكن إسرافه فيها وحبّه الإغراب أدّى به إلى التقعّر في إيرادها، فارتبطت استعاراته بفلسفته، وأدخلت شعره في باب الصّنعة والتكلّف.

أقسام الاستعارة

يَقسِم الآمديّ الاستعارة إلى أقسام، بعضها يؤدّي الإحسان بمراتب مختلفة، وبعضها الآخر يستقبح من وجوه عدّة.

- **الاستعارة الحسنة**

أوردَ الآمديّ نَقداً لبعض الاستعارات في نصوص العرب كانت موضع الثّناء والإعجاب من وجوه مختلفة، بعضها يعود إلى صحّة المعنى وموافقته لكلام العرب، وبعضها الآخر يليق بما استُعيرت له، وقسم منها يحسُن للعلاقة التي تجمع بين طرفَي الاستعارة؛ إذ لا يمكن دراسة الاستعارة بفصل بين الطرفَين: (المستعار، والمستعار منه) فهذه العلاقة بينهما هي أساس التّوازن وصحّة إيرادها، ومن ذلك ما علّق به على قول أبي تمّام: /الطويل/[٣٥٤]

إذا وعدَ انهلّت يداهُ فأهدَتا لكَ النُّجحَ مَحمولاً على كاهلِ الوَعد

فقال الآمديّ: " كاهلُ الوعد إذا حَمل النّجحَ فمِن سبيله أن يكون صَحيحاً مُسلّماً، لا أن يكون محطوماً... فهذه استعارة صحيحة في هذا البيت"[٣٥٥]

---

[٣٥٣] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٢٧٢
[٣٥٤] أبو تمام (د.ت)، ج٢، ص: ١١٣
[٣٥٥] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٢٣٢

آثر الآمديّ اقتفاء تشكّل المعنى، فعزل اللفظ عن المعنى في تشكيل هذه الاستعارة لتكون جزءاً من محدّدات (الحسن) إذا تحقق لها التناسب الذي يريده الآمديّ، وهذا التّناسب هو درجة التّقارب بين طرفَي الاستعارة وتوافق ألزمت الصحّة فيها.

وتُستحسن الاستعارة من جهة اللياقة، أي لياقة الشّيء بما استُعير له، ومن ذلك قول زهير:/الطويل/٣٥٦

وعُرّي أفراس الصّبا ورواحلُه

يقول الآمديّ فيه: " لمّا كان من شأن ذي الصّبا أن يوصف أبداً بأن يقال: ركب هواه، وجرى في ميدانه، وجمح في عنانه، ونحو هذا، حَسُن أن يُستعار للصّبا اسم الأفراس، وأن يجعل النّزوع أن تعرّى أفراسه ورواحله، وكانت هذه الاستعارة أيضاً من أليق شيء لما استعيرت له"[٣٥٧]

فموضوع التّناسب قد أحدث شيئاً مشتركاً استطاع من خلاله أن يثبت الآمديّ صحّة الاستعارة ولياقتها، وحين قصد الآمدي إلى إيراد الشاهد من شعر القدامى إنّما غرضه إثبات ميله إلى عمود الشعر الذي جعله معياراً خرج عليه أبو تمام أحياناً ووافقه أحياناً، فكان الحكم لحُسن الاستعارة بما يوافق هذا الذوق، وعلى أساسه تتمايز علاقة الاستعارة، فلا ضير إنْ لجأ الشاعر إلى قرينة تدلّ على الاستعارة في أصل وضعها، فيكون معناها موافقاً للوعي الثقافيّ من دون جهده وحاجته إلى إمعان وطول تفكير، ولا سيّما إذا كانت تلك القرينة لفظة استقرّت في فهم النّاس على استعمال مُحدّد عندهم حتى صارت كالحقيقة، فأنزلها الشّاعر بمستوى الفهم الثقافيّ السّائد في عصره، ومن ذلك ما أورده الآمديّ:

" ورأيت من عاب قوله . يعني البحتريّ .:/الكامل/٣٥٨

وصَبغتُ أخلاقي برونَقِ خُلْقِهِ حتى عَدلْتُ أُجاجَهُنّ بِعَذبِهِ

---

[٣٥٦] ابن أبي سلمى (١٩٨٨)، ص: ٨٨، وصدر البيت (صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله)
[٣٥٧] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٢٦٧
[٣٥٨] البحتريّ (١٩٦٦)، ص: ١٦٦

وقالوا: إنّما كان ينبغي لمّا ذكر الأجاج والعذب أن يقول: " فمزجت " لا أن يقول: " وصبغت " أو لمّا قال: " وصبغت " أن يقول: " حتى عدلت ألوانهن بحسن لونه ".

وليست هذه المعارضة بشيء، والمعنى صحيحٌ؛ وذلك أنّه ليس هناك صبغ على الحقيقة فيقابل بذكر لون حتى يتكافأ المعنيان، ولا مشروب عذبٌ ولا أجاج على الحقيقة فيستعمل بذكر المزاج، وهذه استعارات ينوب بعضها عن بعض، ويقوم بعضها مقام بعض؛ لأنها ليست بحقائق فيما استعيرت له، ألا ترى أنك تقول: فلان قد شارك فلاناً، وخالطه، ومازجه، وانسبغ به، بمعنى واحد، وإن كان بعضها أوكد من بعض، ولا يكون هناك مداخلة ولا ممازجة لجسم في جسم، ولا مخالطة على الحقيقة.[٣٥٩]

" فاصطباغ الأخلاق بعضها ببعض لا يدلّ على اصطباغ واختلاط على الحقيقة، ولا على أيّ تداخل بينهما، إنّما هي استعارة للدلالة على التأثر بطباع الممدوح حتّى قلّده في أخلاقه فصار مماثلاً له، وهذه الألفاظ ممّا ذاعت في الاستعمال العربيّ حتّى صارت محدّدة المعاني في الذهن لا تحتاج إلى إمعان الفكر فيها". [٣٦٠]

ولهذا دافع الآمديّ عن استعارات أبي تمام في بيته المشهور:/الكامل/[٣٦١]

لا تَسقِنِي مَاء المَلام فإنّنِي صَبّ قد استعذبْتُ ماءَ بُكائي

يقول الآمديّ: " فقد عِيبَ، وليس بعيبٍ عندي؛ لأنّه لمّا أراد أن يقول: " قد استعذبت ماء بكائي " جعل للملام ماء؛ ليقابل ماءً بماءٍ وإنْ لم يكن للملام ماء على الحقيقة، كما قال الله عز وجل: {وجزاء سيئةٍ سيئةٌ مثلها}الشورى/٤٠ ومعلوم أنّ الثانية ليست بسيئة، وإنّما هي جزاء السيئة؛ وكذلك: {إن تسخروا منا فإنا نسخر منكم}هود/٣٨ والفعل الثاني ليس بسخريةٍ، ومثل هذا في الشّعر والكلام كثير مستعمل"[٣٦٢]

فالآمديّ يُدافِع عن هذه الاستعارة من باب التّناسب والتجاوز عن ظواهر الصفات المشتركة الخارجيّة أو الدّاخليّة، فابتكر علاقة المشابهة لتخريجها والرّد على الذين عابوا على أبي تمّام استعمالَه لها؛ ولذلك يقول الآمديّ: إنّ

---

[٣٥٩] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٤٠٣
[٣٦٠] جبابري (٢٠١٤)، ص: ٨٤
[٣٦١] أبو تمام (د.ت)، ج١، ص: ٢٣
[٣٦٢] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٢٧٧، ٢٧٨

"للاستعارة حداً تصلح فيه، فإذا جاوزته فسدت وقبحت"[٣٦٣]، وحدّها قائمٌ في هذا التّناسب والتّقارب بين طرفي الاستعارة.

- **الاستعارة القبيحة**

إنّ الثقافةَ النّقديّة التي يَصدرُ عنها الآمديّ وامتزاجه بمذهب الطّبع جعلَه يرفض الكثير من استعارات أبي تمّام، تلك الاستعارات التي يكتنفها الغموض، وإمامُها الصّنعة المُجرّدة، وهذا الغموضُ ناشئٌ من انعدام العلاقة بين طرفَي الاستعارة واحتمالها التّأويل لغموض معانيها، ومنها قول أبي تمّام: /الطويل/[٣٦٤]

تحمّلتُ ما لو حُمِّل الدهرُ شَطرَه لَفكّر دهراً أيّ عبأيهِ أثقلُ

" فجعل للدهر عقلاً، وجعله مُفكّراً في أيّ العبأين أثقل، وما معنى أبعد من الصّواب من هذه الاستعارة، وكان الأشبه والأليق بهذا المعنى لمّا قال: " تحمّلتُ ما لو حُمّل الدهر شطره " أن يقول: لتضعضع، أو لانهدّ، أو لأمن الناس صروفه ونوازله، ونحو هذا ممّا يعتمده أهل المعاني في البلاغة والإفراط"[٣٦٥]

يَصدر الآمديّ في نقده عن ثقافة مطبوعة يرى أنّ الشّاعر قد باعَدَ بين طرفَي الاستعارة بانعدام العلاقة التي تجمعهما، فهو يشخّص الدّهر وينقلُ له صفاتِ الإنسان بعقله الذي يفكّر فيه، فحوّل المعنى من صورته العقليّة المجرّدة إلى صورة حسيّة مُتحرّكة رفضها الآمديّ؛ إذ شعر أنّ هذه الاستعارة أفقدَت الشّعر أصالَتَه، وجَفَتْ به عن المعنى الصّحيح للكلمة، ولعلّ ثقافة الآمديّ الدّينيّة أيضاً كانت وراء حكمه هذا؛ ذلك أنّ التشخيص يقتضي منح المعنوي صفات حيّة، فكأنّه يضيف إلى الدهر روحاً أو حركة، وهذا مرتبط بعمليّة الخلق التي هي مقصورة على الخالق وحده، وهذا ما ذهب إليه الباحث إحسان عبّاس حين رأى أنّ " وراء بعض أحكام الآمدي أثراً دينيّاً، فأكثر استعارات أبي تمام التي يجدها غثّة إنّما تتعلّق بالدّهر والزّمان، وربّما ارتبط هذا ارتباطاً شعوريّاً أو لا شعورياً بما ورد في الأثر (لا تسبّوا الدهر)"[٣٦٦]

---

[٣٦٣] الآمديّ (١٩٦٠)، ج١، ص: ٢٧٨
[٣٦٤] أبو تمام (د.ت)، ج٣، ص: ٧٤
[٣٦٥] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٢٧٢
[٣٦٦] عبّاس (١٩٧١)، ص: ١٥٨

ومثل هذا القبح في الاستعارات منشؤه البعد عن المعنى المتداول والشائع ذكره، ومن ذلك قول أبي تمّام: /البسيط/[٣٦٧]

مُـقـصِّـرٌ خُـطـوَات الـبَـثِّ فـي بَـدَنـي عـلـماً بأنّـي مـا قـصّـرتُ في الطلبِ

" فجعل للبث – وهو أشدّ الحزن – خطواتٍ في بدنه، وأنّه قد قصرها؛ لأنّه ما قصّر في الطلب، وهذا من وساوسه المحكمة، وإنّما أراد به قد سهّلَ أمرَ الحزن عليه أنّه ما قصّر في الطلب؛ لأنّه لو قصّر كان يأسف ويشتدّ حزنه، فجَعَلَ للحزن خُطىً في بدنه قصيرةً لمّا جعله سهلاً خفيفاً، وهذا ضدّ المعنى الذي أراد؛ لأنّ الخُطى إذا طالت أخذَتْ من الشّيء الذي تمرّ عليه أقلّ ممّا تأخذه الخُطى القصيرة "[٣٦٨]

لم يَستَسغ الآمديّ هذه الاستعارة لخروجها عمّا هو شائعٌ ومعروف، فذوقهُ الطّباعي لم يَألَف هذا النّوعَ البعيد من الاستعارات لِمَا فيه من فساد المعنى، وبُعدٍ عن الحدود؛ إذ عَمَد فيه الشّاعر إلى تشخيص المعاني الذّهنيّة المُجرّدة، فأخرجَ الآمديّ بذلك أبا تمّام عن (عمود الشّعر) لأنّه كان يُحمّل الاستعارة أكثر ممّا تحتمل.

غير أنّ أبا تمّام كان يعبّر من خلال هذه الاستعارات عن رؤيته للعالم، فهو لم يكن فيلسوفاً متعمّداً إدخال الفلسفة في تشكيله الاستعاريّ، وإنّما كان "يعمل المعاني ويخترعها، ويتكئ على نفسه فيها"[٣٦٩]

ولكن الآمديّ سخط عليه بهذا الصّنع الذي رآه يتحوّل به إلى عالم وفيلسوف وشاعر صنعة، ومعلوم أنّ شعر العلماء دون شعر الشعراء.[٣٧٠]

لذلك لم يسمح الآمديّ بإيراد هذه الاستعارات وإنّما ذهب إلى وجوب رابط أو علاقة للفظة المستعارة فتكون صالحة للمعنى الذي استعيرت له، فيقول: " وإنما تستعار اللفظة لغير ما هي له إذا احتملت معنىً يصلح لذلك الشيء الذي استعيرت له ويليق به؛ لأنّ الكلام إنّما هو مبنيٌ على الفائدة في حقيقته ومجازه، وإذا لم تتعلّق اللفظة المستعارة بفائدة في النّطق فلا وجه لاستعارتها"[٣٧١]

---

[٣٦٧] أبو تمام (د.ت)، ج١، ص: ٢٥٣
[٣٦٨] الآمدي (١٩٦٠)، ج٢، ص: ٢٧٩
[٣٦٩] الصّولي (١٩٨٠)، ص: ٥٣
[٣٧٠] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٢٥
[٣٧١] الآمديّ (١٩٦٠)، ج١، ص: ٢٦٦

وعلى هذا أخذ على الشعراء تجاوزهم حدود اللغة في استعمال الخيال المتكلّف بعيداً عن طريقة العرب في بناء علاقات التشابه حين أكّد " وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقار به أو يدانيه، أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه؛ فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه "[٣٧٢]، وما سبيله في هذا إلّا لتصلح الصورة الفنّية وفق عمود الشعر في عمليّة الإبداع الفنّي.

هذه الحدود التي وضعها الآمديّ في دراسته مبحث الاستعارة وقد اعتمد في كثير منها على ما ألّفه ابن المعتّز في كتابه (البديع)، وأكثرَ من إيراد شواهد لشعراء سابقين، وقارنها بأشعار أبي تمّام لِيسوّغ رأيه في أنّ أبا تمّام أحسنَ في القليل منها، وأغربَ في كثير منها.

قد لا تكون أحكام الآمديّ مُرضية لكثير من النّقاد الذين كانوا في عصره، أو الذين أتوا بعده في هذه القضيّة، غير أنّه قدّم تصوّراً نقديّاً لمرحلة من مراحل ازدهار النّقد العربيّ فيما يتعلّق بهذه القضيّة، وأنبأ عن وجود الاستعارة كأحد محدّدات (الحسن) إن لم يكن الجزء الجوهريّ المعنيّ بالتفضيل، فعلوّ الاستعارة يتأتى من حسن توظيف التركيب في النّص بما يتآلف مع عناصر النّص في اللفظ والمعنى والصّورة.

[٣٧٢] نفسه، ج١، ص: ٢٦٦

- **ثالثاً: قضايا النّص النّقديّ**

. اللفظ والمعنى

اعتمَدَ النّقدُ العربيّ مَقاييسَ مُحدَّدة لقياس جودة الشّعر، ومن ذلك قضيّة اللفظ والمَعنى التي شغلت اهتمام النّقاد، وأفاضوا القول فيها، ودارت بينهم النّقاشات المُستفيضة، ومَلاك الأمر البحث عن سرّ الجمال في النّص وإبداعه، هل يكون بفعل الانسجام بين الألفاظ وجمالها أم نتيجة سموّ المعاني واتّساقها؟

ونتيجةً لذلك انْقَسم النّقاد وذهبوا مذاهب مختلفة، فنادَى بعضُهم بتفضيل اللفظ، وانتصَر بعضهم الآخر للمعنى، وقبْلَ البحث في آثار هذا الانقسام ومعرفة رأي الآمديّ من خلال استنطاق نصّه النّقديّ، تجدر الإشارة إلى معرفة أصل اللفظ والمعنى في معاجم العرب واستعمالات النّقاد لها.

يذهبُ ابن منظور إلى أن " اللفظ: أن ترمي بشيء كان فيك، والفعل: لَفْظُ الشيء، يُقال: لفظْتُ الشّيء من فمي ألفظه لفظاً، رميته "[٣٧٣]

ويذهبُ الجُرجانيّ عليّ بن محمد إلى أنّ "اللفظ: ما يتلفّظ به الإنسان أو من في حكمه مُهْمَلاً كان أو مُستَعملاً".[٣٧٤]

وقال في تعريف المعنى: " ما يقصد بشيء"[٣٧٥]

وأمّا في الاصطلاح النّقديّ: فإنّ اللفظ والمعنى قضيّة نقديّة حازت اهتمام النّقاد العرب القُدامى، وشغلت اهتمام المؤلّفين في النّقد والبَلاغة، وقد تضاربت الآراء بين مُناصِر للّفظ وآخر للمعنى، ولكن تكاد الآراء تجتمع على أنّ هذه القضيّة من أهمّ مقوّمات النّص الأدبيّ.

وعلى الرغم من الطّرح المُستمرّ والمُتنوِّع لهذه القضيّة إلا أنّ الباحث ما يزال يَجِد فيها ما يمكن أنْ يُقال فيها، فتوجّه البحث إلى قراءة النّص النّقديّ عند الآمديّ داخل رؤيته النّقديّة سواء في نصّه المأثور أو في نصّه الذي يصنعه

---

[٣٧٣] ابن منظور (د.ت)، مادّة (لفظ)
[٣٧٤] الجرجانيّ (١٤٠٥هـ)، ص: ٢٤٧
[٣٧٥] نفسه، ص: ٢٨٥

بنفسه في قراءة الأدب ونقده، إذ لا سبيل إلى بناء الجديد في النّقد من دون فهم القديم منه، ولمّا كان الجدل قائماً في تحديد المُصطَلح لكلّ من أصول هذه القضيّة لإعطاء النّص الأدبيّ قيمته الفنّية، توجّهَ البحث إلى معرفة آراء القدماء وصولاً إلى نصّ الآمديّ وتحديد رؤيته النّقديّة.

والنّاظرُ في النَّقد القديم يَجِد الجاحظ أوّل النّقاد العرب الذين بحثوا في هذه النّظريّة بشكلٍ مَنهجيّ بحسبان أساساً من عناصر النّص الأدبيّ، فقدّم نظريّته عن المعاني، وإنْ كان ابن المُعْتَمِر قد تكلّم عنها في صحيفته التي ضمّنها الجاحظ مؤلّفاته.[٣٧٦]

رأى الجاحظ أنّ المعاني " مطروحة في الطريق، يعرفها العجميّ والعربيّ والقرويّ والبدويّ، وإنّما الشّأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وصحّة الطّبع، وكثرة الماء، وجودة السّبك".[٣٧٧]

يَضَعُ الجاحظ حُسْنَ السّبك وأناقة الألفاظ مِعياراً للجَمال الأدبيّ وبلاغة النّص؛ لأنّ المعاني في متناول الجميع يعرفها عامّة النّاس وخاصّتهم، فما يكسب الألفاظ أهمّيتَها هو صياغتها بقالب متناسق في عناصره الشّكليّة، وتخيّر اللفظ المناسب للتعبير عنها.

ولا يُفهَم من ذلك أنّ الجاحظ ينتصر للألفاظ وينكر المعنى، وإنّما يدعو إلى المزاوجة بين المعنى الشّريف واللفظ البليغ؛ لأنّ أحسن الكلام ما كان معناه في ظاهر لفظه، فيقول: وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه... فإذا كان المعنى شريفاً واللفظ بليغاً، وكان صحيحَ الطّبع بعيداً عن الاستكراه، ومُنزّهاً عن الاختلال، مَصوناً عن التكلّف صَنَع في القلوب صُنْعَ الغيث في التُّربة الكريمة". [٣٧٨]

فالجاحظ من دعاة المُلاءَمة بين اللفظ والمعنى، والقيمة البلاغيّة عنده لا تكون في المعنى وحده، وإنّما الحُكْمُ في الأسلوب واللفظ الجزل الذي يعمل عمله في النّفوس؛ لذلك قال: " مَنْ أراغ معنىً كريماً فلْيَلتمِسْ له لفظاً كريماً، فإنّ حق المعنى الشّريف اللفظ الشّريف، ومن حقهما أن تصونهما عمّا يفسدهما ويهجنهما".[٣٧٩]

---

[٣٧٦] ينظر الجاحظ (١٩٨٩)، ج١، ص: ١١١
[٣٧٧] الجاحظ (١٩٩٦)، ج٣، ص: ١٣١
[٣٧٨] الجاحظ (١٩٨٩)، ج١، ص: ٨٣
[٣٧٩] نفسه، ج١، ص: ١٦٩

وقد تَبِع أبو هلال العسكريّ الجاحظَ في ذكر الألفاظ وجعل سلامة اللفظ وسهولته ونصاعته معياراً للقيمة الفنّية، أمّا المعنى فليس يطلب منه إلا أن يكون صواباً.[٣٨٠]

ولكن العسكريّ يميل إلى تفضيل الألفاظ بحسبانها الوسائل التي يتفاضل بحسن اختيارها الأدباء.

وذهب إلى الجمع بين اللفظ والمعنى ابن قتيبة فوجد مدلولاً خاصّاً لكلّ منهما حين قسّم الشّعر إلى أربعة أضرب: . ضربٌ منه حَسُن لفظُه وجَادَ مَعناه، وضربٌ منه حَسُن لفظُه وحلا، فإذا أنت فتّشته لم تجد هناك فائدة في المعنى، وضربٌ منه جاد معناه، وقصّرت ألفاظه عنه، وضربٌ منه تأخّر معناه وتأخّر لفظه.[٣٨١]

وكأنّه أرادَ بهذهِ المقاييس الأربعة أنْ يُبيّن حُسن اللفظ يكون في حُسْن تَخيّره، واكتمال وزنه وصحّة رويّه، فاللفظ عنده يعني النّظم المُتآلف والنّسج المُتناسِق في بُعْدٍ عن التعقيد والاستكراه، أمّا المعنى فهو الفكرة التي يبين عنها البيت.

أي اللفظ والمعنى عند ابن قتيبة يتعرّضان معاً للجودة والقبح، ولا مَزيّة لأحدهما على الآخر، وقد سارَ على هذا النّهج قدامة بن جعفر فيما أورده من آراء في عيوب اللفظ والمعنى.[٣٨٢]

أمّا الآمديّ فقد جعل قضيّة اللفظ والمعنى أساساً لِنقدِه، ويَظهر ذلك من تتبّعِهِ شعَر أبي تمّام في اللفظ والمعنى، باحثاً في شعره، ومُتفحِّصاً لِيكشفَ بعضَ أخطائه في هذه القضيّة، فيبدأ بذكرها ممّا أخذه من أفواه الرّواة وأهلِ العِلم بالشّعر عندَ المُدارَسة والمذاكرة، ثم يذكر ما استخرجه من ذلك واستنبطه.

ولمّا كانت الألفاظ أداة نقل المعنى والتّعبير عنه، وأساساً لصناعة الكلام، بيّن الآمديّ أن آلة صناعة الشّعر هي الألفاظ، وعلى الشّاعر أنْ يُحسن اختيارها ويُجوّدها، فيقول: " وأنا أجمع لك من معاني هذا الباب في كلمات سمعتُها من شيوخ أهل العلم بالشّعر: زعموا أنّ صناعة الشّعر وغيرها من سائر الصّناعات لا تجود وتستحكم إلا بأربعة

---

[٣٨٠] العسكريّ (١٩٥٢)، ص: ٦٤

[٣٨١] الدّينوري (١٩٩٨). ص: ٦٤ وما بعد

[٣٨٢] ابن جعفر (١٩٧٨)، ص١٩٤ وما بعد

أشياء، وهي: جودة الآلة، وإصابة الغرض المقصود، وصحّة التأليف، والانتهاء إلى تمام الصّنعة من غير نقص فيها ولا زيادة عليها ".[٣٨٣]

فالآلة في قصده هي الألفاظ، وهي الأصل الذي ينبغي لقائل الشّعر أنْ يُتقِنَه حتّى لا يقع في صناعته خللٌ ولا اضطراب، ويُصرّح بذلك حين يقول: " وهي آلة يستجيدها ويتخيّرها مثل خشب النّجار، وفضّة الصّائغ، وآجرّ البنّاء، وألفاظ الشّاعر والخطيب".[٣٨٤]

فبذلك يَبْسُط رأيه بأنّ صناعة الشّعر لا تجود ولا تعلو إلا بصحّة الألفاظ، وحُسن تَخيّرها من جهات مُختلفة، حتى يجعلَها مقبولة عند السّامع غير مُنكِرٍ لها؛ ولذلك يجب على الشّاعر أن يُنسّق بين ألفاظ شعره، فلا تكون مُستكرَهة ولا مُنكرَة، ومن هذا الباب يأخذ على الشّاعر أخطاءَه في اختيار الألفاظ، ونحو ذلك ما جاء به من تعليق على قول أبي تمّام: /البسيط/[٣٨٥]

تناول الفَوتَ أيدي الموتِ قادرةٌ إذا تناولَ سيفاً منهم بَطَل

فعلّق الآمدي قائلاً: " 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، وإلّا لم تكن نجاة، وهذا من تقعيره الذي يخرجه إلى الخطأ، وإنّما قصد إلى ازدواج الكلام في الفوت والموت ولم يتأمّل المعنى".[٣٨٦]

لم ينكر الآمدي ألفاظ هذا البيت من جهة فصاحتها، وصحتها بل إنّ الذّوق العربيّ والطّبع السّليم ينافيان هذا الثّقل فيها حين جمع بينها من أجل الازدواج في الكلام وتتبّع التجنيس، فتعسّف اللفظ وصعبت روايته، وسبب ذلك سعة أبي تمّام في اللغة وتعمّده إدخال ألفاظ غريبة في مواضع من شعره.

---

[٣٨٣] الآمديّ (١٩٦٠)، ج١، ص: ٤٢٦
[٣٨٤] نفسه، ج١، ص: ٤٢٧
[٣٨٥] أبو تمام (د.ت)، ج٣، ص:١٨
[٣٨٦] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٢٤٢

وكأنّ الآمديّ أراد أن يشير إلى أن الألفاظ الحلوة والمُتمكِّنة تنسجم مع الفصاحة والبلاغة والمعاني القريبة العجيبة، فإذا وُضِع اللفظ في غير موضعه كان قبيحاً، ويؤكّد ذلك ما قاله من نقدٍ لقول أبي تمّام: /الكامل/[٣٨٧]

يا بَرقُ طالعْ مَنزِلاً بالأبرقِ واحْدُ السّحابَ لهُ حُداءَ الأينق

فقال الآمديّ: "قوله: طالع، لفظة رديئة في هذا الموضع قبيحة، وقوله: (واحْدُ السحاب له حداء الأينق) لفظه ومعناه جيّدان فصيحان، وإنما خصّ البرق لأنه دليل الغيث".[٣٨٨]

إنّ خبرة التذوّق هنا تبدأ بإثارة المنبّه الفنّي عند النّاقد، فضلاً عن وجود ميل إلى تقبّل الانفعال الفنّي والتأثّر السريع في تقبّله بما يوافق القرب من المعنى وسهولة اللفظ، فتجدُ إصرار الآمديّ على الشّاعر بأن تكون لغته في شعره قريبة كلّ القرب من لغة المخاطبة النثريّة التي يستعملها في محاوراته؛ لأنّ لهذه الألفاظ دورها في إيضاح المعنى أو فساده، فالمعنى لا يمكن الوصول إليه إلا من خلال ألفاظه، إذ الألفاظ هي الأصلُ الذي يَحسُن به المعنى ويُصيب، ويدرك الغرض، فينقل الآمديّ لذلك قول أهل العلم بالشعر: "قالوا: وهذا أصلٌ يحتاج إليه الشّاعر والخطيب صاحب النثر؛ لأنّ الشّعر أجوده أبلغه، والبلاغة إنّما هي إصابة المعنى وإدراك الغرض بألفاظ سهلة عذبة مُستعمَلة سليمة من التكلّف".[٣٨٩]

هذا النّص هو جوهر القضيّة في التفضيل من جهة اللفظ والمعنى؛ لأنّه يعتمد على مقياس سهولة اللفظ وجدّة المعنى، فهو المبدأ الذي يحتكم إليه الآمديّ في موقفه النّقديّ من الشعر؛ ولذلك فإنّ سوءُ التّأليف يؤدّي إلى فساد المعنى وإغلاقه، فيحتاج السّامعُ إلى طول التفكّر فيه ومعاودة النظر والتأمّل، أمّا إذا أورد معناه بألفاظ حَسَنة كان مقبولاً، ومعناه لطيفاً، والآمديّ لا يَستعرِض أقوال العلماء السّابقين دونما تأييد بمثال، فهو يؤكّد قولهم السّابق باستشهاده ببيت تميم بن أُبَي مُقبل: /البسيط/[٣٩٠]

حتّى إذا الرّيحُ خَبَتْ بالسّفا خببا عَرضَ البلادِ أشَتَّ الأمرُ واختلفا

---

[٣٨٧] أبو تمام (د.ت)، ج٢، ص: ٤٠٦، أينُق: تصغير نياق

[٣٨٨] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٤٦٣

[٣٨٩] نفسه، ج١، ص: ٤٢٤، وفي الديوان، ص: ١٤١: (حتّى إذا الرّيح هبّت بالسفى خبتا عَرْضَ البلاد أشتّ الأمر فاختلفا)

[٣٩٠] نفسه، ج١، ص: ١٩٩

"أي سعة البلاد، فهذا إذا جرى على هذا اللفظ المستعمَل حَسُن ولم يقبح، وإذا عدلتَ به عن هذه الطريقة وهذه الألفاظ المألوفة إلى ما يشبه الحقائق أو يقاربها كنت مخطئاً".[٣٩١]

فالنّص مُرتبِطٌ بسياقه كونه ممارسَة لغويّة مُنتجة في بنية اجتماعيّة مُتعدِّدة الوظائف، فكلّما ازدادت بنية النّص اللفظية حُسناً وبراعة ازداد المعنى المكشوف حسناً وبهاءً ورونقاً، وكلّما اقترب النّاقد من الرؤية الإبداعيّة للنّص يكون أكثر توافقاً معه؛ إذ النّص يحمل رؤية المؤلّف الكونيّة والعقليّة والاجتماعيّة، وتجارب المبدع أو المؤلّف الشخصيّة، وشعوره بالحياة مرارة وحلاوة، فهو على هذه الحال يقدّم رؤيته من خلال النّص بلغته وتقنياته، هذا ما قرّره الآمديّ في مذهب البحتريّ، ورأى أنّ لشعره ديباجة غير موجودة في شعر أبي تمّام كما ذُكر.

ويفسّر ذلك أنّ ضعف الشّعر من ضعف لغته ولفظه، فإذا ساء اللفظ لم يَصِحّ المعنى لأنّه سيلزم السّامع تعبَاً وإجهاداً في الإيقاع والفهم، وهذا ما لا يرتضيه الذّوق، فرأى الآمديّ أنه " إذا جاء لطيف المعاني في غير بلاغة ولا سبك جديد ولا لفظ حَسَن كان ذلك مثل الطّراز الجيّد على الثوب الخلق، أو نقش العبير على خدّ الجارية القبيحة".[٣٩٢]

فالذي يذهب إليه الآمديّ أنّ تفضيل النّص الأدبي عند المتلقّي نابع من الإحساس والشعور الجماليّين، هذا الحكم الجمالي مرتبط بخاصيّة التركيب والجدّة والتباين بين النصوص، فمن خلال مؤثّرات اللفظ والمعنى يمكن أن يعايش المتلقّي الأثر الانفعالي للنّص بعيداً عن التعقيد، وعندئذٍ يكون معيارُ سلامة الكلام وبلاغته يتأتّى من المعنى اللطيف في سلامة اللفظ وسهولته ونصاعته، وهذه هي البلاغة التي يطمح إليها المبدعون، وتنجذب إليها النّفس وتشغل القلب، وكأنّه يقرّر أنّ العناية باللفظ عناية بالمعنى، فتمَام المعنى عنده لا يكون إلا باللفظ القائم بنفسه، وإلا فسد المعنى واختلّ.

---

[٣٩١] الآمدي (١٩٦٠) ج١، ص: ١٩٩
[٣٩٢] نفسه، ج١، ص: ٤٢٥

. الصّدق والكذب

كَثُرت المُصطلحات النّقديّة في القضايا التي تناولها النقّاد في العصور الأولى، فوضعوا أُسُس تلك المصطلحات وفق رؤيتهم النّقديّة وما يتناسب مع ثقافة عصرهم، فكثرت الاختلافات في تحديد المصطلح ووضِعَت حدودُه باختلاف تلك الثّقافات والرّؤى، فقد يضيف المُتأخِّرُ ما لَمْ يَتوصّل إليه سابقوه فيُحسب له فضل الزّيادة، ومن ذلك ما دار من حديث بين النّقاد حول قضيّة الصّدق والكذب في النّقد الأدبيّ، وما لها من أهميّة لاتّصالها بالشّعراء من جهة وواقعه من جهة ثانية، واختلف النّقاد في تحديد مصطلح (الصّدق) لعلاقته بالشّاعر والشّعر، وعلاقته بالنّفس والواقع، فلا غِنى للشّعر عنه لملازمته له ملازمة قويّة؛ لأنّ الشّعر وسيلته اللغة، واللغة ذات دلالات لا بدّ من أن تكون صادقة أو كاذبة.

فالصّدق والكذب قضيّة نقديّة حظيت باهتمام الآمديّ في نصوصه النقديّة، وقَبْلَ الحديث عن رؤيته من خلال النّص، ينبغي معرفة المصطلح ومعناه اللغوي والاصطلاحي.

. الصّدق لغة: " نقيض الكذب، صدق يَصدُق صِدقاً، وصدّقه: قبل قوله "[٣٩٣].

وأمّا الكذب فهو: " نفيض الصّدق، كَذَبَ يَكذِب كِذباً، ويُقال: كذّبني فلان أي لم يصدقني "[٣٩٤].

هذه القراءة المعجميّة لمصطلحي الصّدق والكذب تجعل منهما أمرَين يجعلان القول حسناً إذا صدق، وقبيحاً إذا كذب؛ لأنّ الصّدق هو القبول، والنّفس لا تقبل إلا ما هو حَسن، والكذب نقيض الصّدق أي نقيض الحُسن والجمال فهو غير مستحسن.

وفي الاصطلاح يكون الصّدق: مطابقة الحكم للواقع، وهو ضدّ الكذب، وهو الإبانة عمّا يخبر به على ما كان"[٣٩٥].

---

[٣٩٣] ابن منظور (د.ت)، مادّة (صدق)
[٣٩٤] نفسه، مادّة (كذب)
[٣٩٥] الجرجانيّ (١٤٠٥هـ)، ص: ١٧٤

ويمكن من خلال ذلك تبيان هذَين المصطلحَين بأنّهما منهج نقديّ، ومعيار أدبيّ يمكن من خلاله الحكم على النّص من خلال العلاقات التي تنظم بناء النّصّ والأسس التي تتوضّح بفاعليّة القراءة والنّقد وبفعل عمليّة التبادل بين النّص والناقد.

والنّاظرُ في التّراث النقديّ سيجد إشارات مُبكّرة في المؤلّفات النّقديّة تدلّ على وَعِي العرب بهذه المسألة، ومن تلك الإشارات ما جاء به الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت ١٧٥هـ) حين جعل " الشّعراء أمراء الكلام يصرفونه أنّى شاؤوا، ويجوز لهم ما لا يجوزُ لِغيرهم من إطلاق المعنى وتقييدِه، ومن تصريفِ اللفظ وتعقيده، فيُحتَجّ بهم، ولا يُحتَجّ عليهم، ويُصوّرون الباطل في صورة الحقّ، والحقّ في صورة الباطل "[٣٩٦].

وتوالت الجهود النّقديّة في دراسة هذه القضيّة، ولعلّ أوّل ناقد تعرّض لها بشكل جادّ هو ابن طباطبا العلويّ الذي أخذت لفظة الصّدق عنده دلالات كثيرة، منها: " الصّدق عن ذاتِ النّفس بكشف المعاني المُختلجة فيها، والتّصريح بما كان يكتم منها، والاعتراف بالحق في جميعها"[٣٩٧].

ومنها: " الصّدق الأخلاقيّ، ولا سيّما في أغراض المدح والهجاء ممّا يتطلّب نقل الحقيقة الأخلاقيّة للممدوح والمهجوّ على حالها دون زيادة أو نقصان وصدق التشبيه".[٣٩٨]

وهذا يشبه ما يسمّى بالصّدق الفنّيّ أو إخلاص الفنّان في تعبيره عن التجربة الذاتية [٣٩٩]

فإذا أكّد العلويّ الصّدق، وطالَبَ الشّاعرَ به فإنّ قدامة بن جعفر أيّد المبالغة في الصّورة الفنّية، فقال:

" إنّ الغلوّ عندي أجود المذهبَين، وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشّعر والشّعراء قديماً، وقد بلغني عن بعضهم أنه قال: أحسن الشّعر أكذبه، وكذلك يرى فلاسفة اليونانيين في الشّعر على مذهب لغتهم". [٤٠٠]

---

[٣٩٦] القرطاجنّي (١٩٨٦)، ص:١٤٣
[٣٩٧] العلويّ (٢٠٠٥)، ص: ١٦- ١٧
[٣٩٨] نفسه، مقدّمة التحقيق، ص: ٧
[٣٩٩] عبّاس، (١٩٧١)، ص: ١٩٠
[٤٠٠] ابن جعفر (١٩٧٨)، ص: ٢٦

يبدو قدامة متأثراً بثقافة فلاسفة اليونان حين أجاز الكذب في الشّعر، ونسبه إلى فلاسفة اليونان، وأبْدَلَ بمصطلح الصّدق والكذب في الشّعر لفظة (الغلوّ)

ويبدو أنّ توجّه قدامة هذا ناشئ من طلب تحقيق أعلى الصّفات للممدوح وأبلغها للمهجو؛ لذلك فإنّهُ يُشجّع الكذب في الشّعر، ويتجاوز عن قول البُهتان، ومَعلومٌ أنّ الشّعر يَكثُر فيه مُجافاة الواقع وادّعاء أشياء غير حقيقيّة من النّعوت والألفاظ وإيراد المبالغات، حين يَعمدُ الشّاعر فيه إلى حُسْن اللفظ وجودة المعنى فيلجأ إلى استعمال الكذب وقول البهتان وشهادة الزّور في الأغراض والألفاظ، وهذا رأي العسكريّ إذ ذهب إلى أنّ أكثر الشّعر قد " بني على الكذب والاستحالة من الصفات الممتنعة، والنعوت الخارجة عن العادات والألفاظ الكاذبة، من قذف المحصنات، وشهادة الزور، وقول البهتان، لا سيّما الشّعر الجاهليّ الذي هو أقوى الشعر وأفحله، وليس يراد منه إلاّ حسن اللفظ، وجودة المعنى، هذا هو الذي سوّغ استعمال الكذب وغيره مما جرى ذكره فيه".[٤٠١]

فالشّعرُ عند هؤلاء النّقاد لا يَخضع للمقياس الأخلاقيّ؛ لذلك فإنّهم شجّعوا الشّعراء على الكذب، وتجاوزوا عن كلّ ما يأتي به كذب الشّعر.

أمّا الآمديّ فقد كان مَوقفه مغايراً بعض الشّيء للسّابقين بين تأييد ورفض، فقد وافق ابن طباطبا في تفضيل الصدق أو مقاربة الحقيقة " إلّا أنّ الآمديّ أرْبَى عليه وكَمل عمله حين اهتمّ بالاستعارة ". [٤٠٢]

فيطالب الشّاعرَ بِصدِق استعاراته، ويرفض مقولة (أعذب الشّعر أكذبه)، ونادى بالصّدق الفنّي عندما أورد أبيات البحتريّ: /الطويل/٤٠٣

أَيَـا سَـكَـنـاً فـاتَ الفِـراقُ بِأُنْسِهِ وحَالَ التَّعادِي دونَهُ والتَّزيّلُ

بِكُرْهي رضا العُذّالِ عنّي وإنّه مَضَى زمنٌ كنْتُ فيهِ أُعَذَّلُ

فقال: " وقد كان قوم من الرواة يقولون: أجود الشعر أكذبه، ولا والله ما أجوده إلّا أصدقه"[٤٠٤]

---

[٤٠١] العسكريّ (١٩٥٢)، ص: ٦٠
[٤٠٢] عبّاس (١٩٧١)، ص: ١٧٠
[٤٠٣] البحتري (١٩٦٦)، ص: ١٨٩٢
[٤٠٤] الآمديّ (١٩٦٠)، ج١، ص:٣

بموجب هذا النهج لاحظ الآمديّ بعض الظواهر النصّية المتشكّلة بفعل مؤثرات الإطار الاجتماعي والأخلاقي والديني أحياناً؛ والصّدقُ عنده مُكوِّن من مُكوِّنات النّص الجيّد، وممّا يُحسَب لصاحبه في ميزان الشّعر ونقده، فالحكم بأجود الشّعر ينطلق من قياس تلك الأبيات ومدى مطابقتها للواقع أو مخالفتها له، فالآمديّ يطلب الصّدق والقُرْبَ من الواقع إذ " كلّ ما دنا من المعاني من الحقائق كان ألوط بالنّفس وأحلى في السّمع" [٤٠٥]

وما ذلك إلّا صورة من صدق الوجدان وإظهار لقدرات الشّاعر وصدقه الفنّي، فصدق المعنى هو الذي دفع الآمديّ إلى الإعجاب بجودة تلك الأبيات والإقرار بحسنها، فهذا المستوى من الصّدق يتّصل بتوافق التّجربة الإبداعيّة للشّاعر مع ما سبقها من تجارب قبله، فأودع أبياته حكمة النّفوس التي تطمئنّ لصدق القول فيها.

كما يعمد الآمديُّ إلى تقديم رأي آخر يوهم القارئ بالتعارض مع رأيه السّابق، وذلك في تعرّضه لكلام بزرجمهر في فضائل الكلام ورذائله، وجاء فيه:

" إن فضائل الكلام خمسٌ لو نقص منها فضيلة واحدة سقط فضل سائرها، وهي: أن يكون الكلام صدقاً، وأن يوقع موقع الانتفاع به، وأن يتكلّم به في حينه، وأن يحسن تأليفه، وأن يستعمل منه مقدار الحاجة، قال: ورذائله بالضدّ من ذلك؛ فإنّه إنْ كانَ صدقاً ولم يوقع موقع الانتفاع به بطل فَضْلُ الصّدق منهنّ، وإن كان صدقاً وأوقع موقع الانتفاع به ولم يتكلّم به في حينه لم يُغنِه الصّدق ولم ينتفع به، وإنْ كان صدقاً وأوقع موقع الانتفاع به وتكلّم به في حينه ولم يحسن تأليفه لم يستقرّ في قلب مستمعه، وبطل فَضلُ الخِلال الثلاث منه، وإن كان صدقاً وأوقع موقع الانتفاع به وتكلّم به في حينه وأحسن تأليفه، ثم استعمل منه فوق الحاجة خرج إلى الهذر، أو نقص عن التّمام صار مبتوراً وسقط منه فضل الخلال كلها".[٤٠٦]

وعى الآمديّ كلام بزرجمهر وأدرك أنّ قصده هو الكلام المنثور دون المنظوم ممّا يُخاطَب به أهل المُلك ويقدّمه المتكلّم أمام حاجته.

---

[٤٠٥] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٤٢٨
[٤٠٦] نفسه، ج١، ص: ٤٢٨

أمّا الشّاعر عند الآمديّ فلا يُطالَب بأن يكون قوله صدقاً ولا أن يوقعه موقع الانتفاع به، بل يكتفى منه أن يحسن تأليفه، ولا يزيد فيه شيئاً على قدر حاجته.[٤٠٧]

فالوقوف مع هذه النّصوص تُظهِرُ الآمديّ ناقداً استطاع أن يحتوي ثقافة عصره، وقارئاً لآراء اليونان وفلاسفة الهند والفرس، فتلغب عليه المقاييس السّائدة إذ يحاول أن يشرح كلام بزرجمهر من خلال الفصل بين الشّعر والنّثر في قضيّة الصّدق الفنّي، وعلّل بعض الدّارسين ذلك التّعارضَ في آرائه بأنّ الآمديّ كانَ " يُقدِّم الصّدق في المعنى على الكذب، ويكره ما يخالف العُرف، لكنّه يشترط لذلك شرطاً يتعلّق بالأسلوب: هو حسن التأليف، واستعمال المجاز، والمبالغة، وحُسن التخلّص، فالفنّ عند الآمديّ لا يقتضي الصّدق بل يتنافى معه، والمعنى لا يقبل الكذب".[٤٠٨]

وكأنّ الآمدي قد أدرك أنّ الصّدق الوجداني عنصر أصيل وجوهريّ في الفنّ عامّة، والشّاعر حين يصدر عن طبعه ووجدانه يأتي بأصالته الفنّية، ويَفقدها حين لا يقول عن طبع ولا يصدر عن وجدان؛ لذا فهو يدعو إلى تطوير الأساليب الفنّية عند الشّاعر مع وجوب المحافظة على المعاني.

ويظهر هذا المقياس في تحليله لأغراض الشّعر، كما في تفسيره لفنّ الرثاء بقوله:

" اعلم أنّ تأبين الميت كمدح الحيّ لا فرق بينهما إلا ما يفترق بذلك من ذكر التوجّع وأنواعه، فلا يمكن الموازنة بين قصيدة وقصيدة، كما لم يمكن ذلك في قصائد المدح؛ لأنّ القصيدة الواحدة تتضمّن من المعاني ما ليس في القصيدة الأخرى، ولو اعتمدنا أن نعرف أيّهما أشعر في جملة مراثيه حتى نثبتَ قصائدهما بأسرها في هذا الباب لم يخلُص لأبي تمّام إلّا قصيدتان، ومقطوعتان" [٤٠٩]

كما أنّه يُلزم الشّعراءَ طريقة واحدة في إظهار العاطفة تجاه الحبيب وهي " التولّه لا التجلّد والصّبر" [٤١٠]

---

[٤٠٧] ينظر: الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٤٢٩
[٤٠٨] الجوزو (١٩٨٨)، ج١، ص: ١٦٢
[٤٠٩] الآمديّ (د.ت)، ج٣، ص: ٤٦٩
[٤١٠] الآمديّ (١٩٦٠)، ج٢، ص: ٣٧ـ ٣٨

يمكن أن يُعدّ هذا من الصّدق الواقعيّ الذي أراده مع أنّ ميزان هذا هو صدقُ الشّعورِ ومُوافقته للحالة الانفعاليّة للشّاعر، أي إنّ الآمديّ يحاكم الشعر حكماً نقديّاً لا لغويّاً، فنصّه (أيّهما أشعر) ينبني على حكم نقديّ من حيث الجودة الفنّية في النّص الأدبي، وهذا من جاذبية النّص الإبداعيّ، فهو يجذب النّاقد لموافقته الحالة الشعوريّة التي يعيشها، وكأنّه يشير إلى الصدق الواقعي الذي يوافق حالته النفسيّة في مثل موقف الفقد.

وتظهرُ الحاجة مِن قريبٍ أو بعيد للواقع الخارجيّ لِدعم الصّدق مع النّفس؛ إذ لا بدّ من "جانب خارجيّ يعين على تحليل الشّعر، ومعرفة مدى صدقه"[٤١١]، ويدون هذا الجانب يبقى الصّدق ادعاءً لا حقيقة له، وهذا هو الرّجوع إلى المحاكاة في الشّعر، أي إلى الحقيقة الفنّية كما هي مصوّرة في شعر الشّاعر، وكما هي معروفة في معناها الخارجيّ، خارج نطاق العمل الشّعريّ من ناحية ثانية.

وحين ألحّ الآمديّ على الصّدق استنكر الاستعارات البعيدة وأساء الظنّ بها، فراح يتتبّع ما في شعر أبي تمّام من استعارات، ليجدَ الكثير القبيح منها والحسن، وعدّد منها أمثلة كثيرة ثمّ أتبعها بقوله:

"وأشباه هذا ممّا إذا تتبّعته في شعره وجدته كثيراً" [٤١٢]، وأرجعَ هذا القُبحَ فيها إلى االستعارة الشّاعر ألفاظاً لأشياء غير لائقة بها، فخالف مذاهب العرب في الاستعارة، وجعلها من قبيل الخطأ اللغويّ، وهي قرينة الغموض والإشكال والبعد عن الصّدق، ثمّ يقلّ قبح بعض الاستعارات أحياناً، ومن ذلك ما ورد في قول أبي تمام:/الخفيف/[٤١٣]

فضربتُ الشّتاء في أخدعَيه ضربة غادَرَتْه عَوداً رَكُوباً

يقول الآمديّ: "فإنّ ذكر الأخدعَين على قبحهما أسوغ؛ لأنّه قال (ضربة غادرته عوداً ركوباً) وذلك أنّ العود المسنّ من الإبل يضرب على صفحتَي عنقه فيذلّ، قربت الاستعارة من الصواب هنا قليلاً". [٤١٤]

حينَ وقفَ الآمديُّ مع هذا البيتِ وَجَد الثّقل في استعارة الأخدَعين للشتاء، فاستُكرِهت على السّمع وفي النّفس، فقبُحَت عند الشّاعر الذي تجاوز الصّدق في القول فأفسدَ نظمَه، ثمّ قلّ القبح حين قاربها من الحقيقة.

---

[٤١١] هلال (١٩٩٧)، ص: ٣٨٦
[٤١٢] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٤٢٩
[٤١٣] أبو تمام (د.ت)، ج١، ص: ١٧٤
[٤١٤] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٢٦١

والمُبالغةُ ضربٌ من الكذب الفنّي حين يُسرِف صاحبُها ويفرط فيها، ومنها ما هو مقبولٌ ومُستَحسن عند الآمديّ في هذا الحدّ لِيجعلَها قريبةً من التوسّع، فقد قال معلّقاً على بيت ذي الرّمة:/البسيط/[٤١٥]

والقُرطُ في حرّة الذّفرى مُعلّقُهُ تباعَدَ الحبلُ منه فهو يضطربُ

فدلَّ بقوله: " تباعد الحبل منه " على طول عنق المرأة؛ فهذه المبالغة لائقةٌ مُستحسنة؛ لأنه دل على الوصف بالشّيء الذي يخصّ الموصوف، لا بالشيء الذي يخص غيره".[٤١٦]

ومن جانبٍ آخر قَبِلَ الآمديّ بيت النّابغة في وصف عنق المرأة إذ يقول: /الطويل/ [٤١٧]

إذا ارتعثَتْ خَافَ الجَبانُ ارتِعاثَها ومَن يَتعلّقْ حَيثُ عُلّقَ يَفْرَقِ

فقالَ الآمديّ مُعلّقاً: " فجعلَ القِرطَ يَخافُ أنْ يَسقُط من هناك فيهلك، وإنّما أخرج هذا كالمثل: أي لو كان ممّا يقع منه الخوف لخاف" [٤١٨]

فالنّابغة أرادَ أن يَصِف جَمالَ المَرأة وحُسنها بِطول عنقها، وتمام خلقتها فيه، فعمَدَ إلى ذكر القِرط إذ كان ممّا يتّبع وصف العنق ومتعلّق به، قَبِل الآمديّ مبالغته، وأخرجها مخرج المَثَل.

وربّما قَبِل الآمديّ من الشّعر رغم إفراطه وغلوّه، وجعله من الصّدق الفنّي " أنْ يكون ما مَخرجه مَخرج الحقيقة أقبح من الإحالة فيما مخرجه مخرج التوسّع والمبالغة" [٤١٩]

ومنها أن يكون مخرجه مخرج النّوادر، وذلك في قوله:

" وقد يبالغ الشّاعر في أشياء حتى يخرج فيها إلى المحال، ويخرج بعضها مخرج النّوادر فيستَحسن ولا يُستقبَح، نحو قول الشاعر: /مجزوء الخفيف/

مَن رأى مِثلَ حبَّتي تُشبِهُ البَدْرَ إذا بَدَا

---

[٤١٥] ذو الرّمة (١٩٨٢)، ص: ٣٥، حرّة الذفرى: موضع مجال القُرط
[٤١٦] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ١٥٧
[٤١٧] النّابغة الذبياني (١٩٩٦)، ص:١٠٣، الرعاث: القِرط
[٤١٨] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ١٥٦
[٤١٩] نفسه، ج١، ص١٥٤

تـدخلُ الـيــومَ ثمّ تد خلُ أردافُها غَدَا" [٤٢٠]

فهذه المُبالغاتُ تنبعُ من النّفس، وتصدر عن الحسّ، وتتّصل بمظاهر البيئة في حياة الشّعراء لا يُمعنون فيها في طلب المحال، ولكنّهم يعمدون إلى المبالغة المقبولة، فتكون ضرباً من الصّدق لا غلوّ فيها ولا إسراف، هذا الصّدق الذي ما زال الآمديّ يضعه معياراً لإحسان الشّاعر، يرتفع قدْرُه إنْ أحسنَ فيها، ويحطّ من منزلته إن أساء، فإذا خرجت المبالغة عن طورها إلى الإسراف والإفراط والغلوّ فهي قبيحة عنده وغير مقبولة، ووردت هذه الكراهية في موازنته في أماكن مختلفة، فمنها قوله: " والتّفصيل الحَسَن الذي لا غلوّ فيه وكأنّ قائله قد غلا .قول البحتريّ أيضاً في أبي ليلى الحارث بن عبد العزيز بن دلف:/البسيط/[٤٢١]

يَبينُ بِالفَضلِ أقوامٌ ويَفْضُلُهم مُوحَّدٌ بغريبِ الذِّكرِ مُنفَرِدُ

تَوحَّدَ القَمرُ السّاري بِشُهرَتِهِ وأنْجُمُ الليلِ نَثرٌ حَولَهَ بَدَدُ" [٤٢٢]

فيَقبَلُ هذهِ المُبالغة ويجعلها واجهةً شعريّة تُتيح للشّاعر التوسّع في المعنى بغية إضفاء لمسة جماليّة عليه ما دام أنّ الصّدق في الشعر باب محدود المعاني، وتجاوزه إلى المبالغة وسيلةٌ لاكتساب الشِّعر صفة الجودة.

وعلّق أيضاً على أبيات لأبي تمّام:/الوافر/[٤٢٣]

أرامــةُ كنــتِ مَـألـفَ كلِّ ريمِ لو استمتعْتِ بالأُنْسِ القديمِ

أدارَ البؤسِ حَسَّنَكِ التّصابي إلــيَّ فـصـرْتِ جَنّاتِ النّعيمِ

فقال الآمديّ: " وهذا من أسهل كلامه وأسلس نظمه، ومن أبعد قولٍ من التكلّف والتعسّف، وأشبهه بكلام المطبوعين وأهل البلاغة، وقوله " فصرت جنات النعيم " معنىً حسنٌ، ولكن فيه إسراف أن يجعل داراً خلت من أهلها وسمّاها دار بؤس وهو باكٍ فيها جنات النعيم، وقد أتى البحتري بهذا المعنى متبعاً فيه أبا تمام، ولكنه جاء به على سبيل اقتصادٍ واعتدالٍ، واجتنب إفراطه، فقال: /الخفيف/[٤٢٤]

يا مغاني الأحبابِ صِرتِ رُسوماً وغدا الدَّهرُ فيكِ عندي مَلوما

---

[٤٢٠] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص١٥٥، هما للمؤمّل بن أميل، شاعر من الكوفة أدرك العصر الأمويّ، ينظر: النويري (٢٠٠٤)، ج٢، ص: ١١٠

[٤٢١] البحتريّ (١٩٦٦)، ص: ٦٤٦ـ ٦٤٧، بدد: متفرّقة

[٤٢٢] الآمدي (١٩٦٠)، ج٢، ص: ٣٥١

[٤٢٣] أبو تمام (د.ت)، ج٣، ص: ١٦٠

[٤٢٤] البحتريّ (١٩٦٦)، ص: ٢٠٥٧

أَلِـفَ البُؤسُ عَرْصتَيكِ وقدْ كنْـ ـتِ بـعـيـنـيّ جـنّـة ونَـعيما

فقال " ألف البؤس عرصتيك " ثم قال " وقد كنت بعيني جنّة ونعيما " فجعلها جنّة ونعيما فيما مضى، ومع هذا فإنّي أقول: إنّ بيت أبي تمّام أحسن، وهو في سائر أبياته أشعر"[٤٢٥].

يظهر من خلال هذه النّصوص أنّ للمبالغة حدّاً تقبَل به وتكون من قبيل الصدق، ولها حدّ لا تقبل به فتكون من باب الكذب والإسراف، وتبلغ عندئذٍ حدّ المُحال، وهذا ما جَعَل الآمديّ يُخرِج مسمّاها من المبالغة إلى مسمّيات أخرى، كالإفراط والإسراف والإحالة والغلوّ، فهو يطلب الصِّدق ويَمقُت المبالغة المفرِطة لأنّها تَهبِط بالشّعر وقيمته، وأمّا قبوله للمبالغة فراجع إلى صدقها من حيث المعنى ومراعاة مذهب العرب الأوائل، ومراعاة أحوال المتلقّين، وهو السّبب عينُه الذي رُفضَت لأجله؛ ممّا يحمل على القول: إنّ ارتباط الشّعر بأذواق العرب وبحال المتلقّين هو السّبب في بروز ظاهرة الصّدق، وظهور الاختلاف في التفكير النقديّ العربيّ.

وبذلك فإنّ الآمديّ يَقيس الصّورة الشعريّة بأقيسة منطقيّة، فيقبَل الاستعارة المطبوعة التي ترد مُرتبِطة بفكرة استجابةٍ لقوّة المعنى وصدق تصويره، ويرفض ما سواها ممّا يَصدُر عن العقل لا عن الحسّ أو تلك التي تعتمد على المبالغة لا الصّدق والواقع، فيسعى الشّاعر إليها لذاتها بغية التحسين والتزيين، فتغدو ضرباً من المبالغة والتخييل الكاذب، وهذا ما يفهم من الصّدق الذي أراده، إنّه صدق واقعيّ نموذجيّ يتوافق مع البناء الفنّي لطريقة القدماء، ويحدّ من جنوح الخيال إلى أفق غير أفق الظّاهر والعُرف التقليديّ.

وحين استُبدلت الغايات النّفعيّة بالغايات الخُلُقيّة دُفع الشعراء إلى مضائق الكذب والنفاق والرياء بمفهومها الفنّي لا الواقعيّ " فمن فضائل الشعر أنّ الكذب الذي اجتمع النّاس على قبحه حَسُن فيه، وحسبك ما حَسّن الكذب واغتفر له قبحه،[٤٢٦] لتظهر أثر هذه الدعوة في نقد الآمديّ حين أفرد فصلاً من موازنته يحمل عنوان: " وممّا يجب في مدح الخلفاء . كانت تلك حالهم أولم تكن . ذكر التقى والورع" [٤٢٧]

---

[٤٢٥] الآمديّ (١٩٦٠)، ج١، ص: ٤٧٩
[٤٢٦] القيروانيّ (١٩٥٥)، ج١، ص: ٢٢
[٤٢٧] الآمدي (١٩٦٠)، ج٢، ص: ٣٥٩

فلا بأس من ادّعاء الكذب في هذا المقام وتزييف الحقائق في هذه القضيّة، فالواجب على الشّاعر أن ينسب للممدوح ما ليس فيه من التّقى والوَرع وإنْ كان فاجراً، ويُورِد على ذلك قول أبي تمّام في المأمون:/الكامل/٤٢٨

يَتجنّبُ الآثامَ ثمّ يخافُها فكأنّما حَسَناتُه آثامُ

فيعلّق قائلاً: " هذا وصفٌ لطاعة الله حَسَنٌ مُستقصى". [٤٢٩]

فتظهرُ الحاجة إلى الكذب الفنّي مراعاةً لمُقتضى الحال؛ إذ رفعَ ممدوحه إلى مرتبة عالية من الوَرَع، ليبدو خائفاً من الآثام، وتقيّاً يَزينُ كلّ عمل يُقدِمُ عليه وإن كان في الحسنات.

وكذا إيراده لقول البحتري في المهتدي بالله:/الطويل/ ٤٣٠

مُزايدُ نَفسٍ في تُقى الله لَم تَدَعْ لهُ غايةً فـي جِـدّها واجتهادِها
ومـــا نَـقَلَت منهُ الخِلافةُ شِيمَةً وقـدْ مَـكّـنـتـهُ عَـنــوَةً من قِيادِها
ولا مالتِ الدّنيا بهِ حينَ أشرقَتْ لهُ في تناهي حُسنِها واحتِشادِها" [٤٣١]

وكأنّ تصوير الحقّ في صورة الباطل، والباطل في صورة الحقّ ضربٌ من حُسن البلاغة لجأ إليها الشّعراء، فتعاوروا الكذب في المدح، ولم يجعلوه نفاقاً ولا رياءً، وربّما جاء هذا المقياس أقرب إلى توصيف ماهيّة الشّعر إذ كلّما انسجم الشّاعر مع قصيدته بصورها وتشكيلاتها الفنّية كانت هذه القصيدة أصدق فنّياً، وصُنّف الشّعر على ذلك وفق معارَين: الصِّدق والكذب، الكذبُ الفنّي حين يَعمَدُ الشّاعر إلى مخالفة التّصوير الشّعريّ للواقع، ورسمِهِ بصورة تتنافى مع الطّبيعة الحقيقيّة لِمَا أرادَ وصفه على نحو ما ذكر في أبيات أبي تمّام والبحتريّ السّابقة، وكأنّ الآمديّ يشير إلى مقياس (الكذب الأخلاقيّ) ويجعله مقابلاً (للصّدق الأخلاقيّ) في نقده.

وعلى ذلك فإنّ قضيّة الصّدق والكذب عبارةٌ أطلقها القدماءُ وأرادوا بها مطابقة الواقع أو عدم المطابقة أو ما في حكمه، ومارسوها في تطبيقهم النّقديّ ونصوصهم المأثورة، ومنهم الآمديّ لِيَخلُص إلى أنّ الصّدقَ يعني

---

[٤٢٨] أبو تمام (د.ت)، ج٣، ص: ١٥٣
[٤٢٩] الآمدي (١٩٦٠)، ج٢، ص: ٣٥٩
[٤٣٠] البحتريّ (١٩٦٦)، ص: ٦٧٦
[٤٣١] الآمدي (١٩٦٠)، ج٢، ص: ٣٥٩

مطابقة الكلام للواقع، والإخبار عمّا كان بطريقة صحيحة لا خروج فيها على مذاهب العرب الأوائل، فهذا الصّدق " خاصيّة من خصائص الشّعر القديم؛ لأنّ ذلك الشّعر بُنيَ على الصّدق إلّا ما احتمل فيه الكذب في حُكمِ الشّعر، مثل الإغراق، والإفراط في التّشبيه، ومع ذلك فما يَحتمِل الكذب في حُكمِ الشّعر صادق في النهاية".[٤٣٢]

فنصّ الآمديّ يجعل الصّدق خاصّة أساسيّة من خصائص الشّعر القديم، ومن ثمّ فهو يعكس قيمة أصيلة في حياة الشّاعر القديم بما يتوافق في صياغته مع الواقع الحقيقيّ، أو مع البُعْد التّاريخيّ للوقائع والقضايا الفنّية للشّعر مَدحاً أو هجاءً أو غير ذلك.

فما دامَ المِعيارُ الإدراكيّ والثقافيّ والمعرفيّ مُتاحاً في فهم أجزاءِ النّص الأدبيّ، فإنّه سيكونُ مجالاً رحباً وأكثر صدقاً في الحكم على الشّعر.

[٤٣٢] عصفور (١٩٩٥)، ص: ٣٦

الموازنات الأدبيّة:

ممّا لا ريب فيه أنّ مبدأ الاختلاف والتّشابه هو سنّة من سنن هذا الكون الذي خلقه الله، وهو اختلافٌ في طبيعة الخَلْق وأحكامهم وأذواقهم، وهذا الاختلاف يوجب وجود أكثر من وجهة نظر، وأكثر من رأي أدبيّ، وخصوصيّة في قراءة النّصوص وتحليلها؛ ولذلك اعتمد كثير من النّقاد قضيّة الموازنة بين الأشعار، وبين الشّعراء حين أدركوا أنّ الأشعار تختلف في تكثيفها وتركيزها، فمنها الصّافي المَقبول، ومنها العَكِر المَمجوج؛ ذلك أنّ الأشعار تَحمِل ألوانَ الأنفُس التي أبدعتها حين إبداعها، فكانت بذلك الموازنة منهجاً نقديّاً، وآلة بحثيّة يُراد منها ترجيح كفّة على كفّة، فأنْ توازن بين أمرَين يعني أن تجعل أحدهما في كفّة والآخر في كفّة، وتبحث عن أيّهما أقدر، وهذه بعينها فكرة المكيال والمقياس والمسافات بين الأعمال الأدبيّة، فهي عمل عقليّ خالص، يهدف إلى البحث عن الزّيادة والنّقصان والتّفاضل، وهي بذلك مرتبطة بالطبيعة الإنسانيّة التي تطلب الاستواء في الإبداع والكمال في التعبير، فتنطلق من المفاضلة وصولاً إلى الأفضل، ولمّا كانت الموازنة ممارسة نقديّة يتميّز بها الجيّد من الرّديء في الأدب أوجب البحث عن أصل هذه الكلمة، وشروطها وموضوعاتها.

وقد وردَ مُصطلح الموازنة في النّقد العربيّ القديم مُرتبطاً بالجانب البلاغيّ حيناً، على نحو ما أورده صاحب التّعريفات: " الموازنة: هو أن تتساوى الفاصلتان في الوزن دون التقفية، نحو قوله تعالى: {ونمارق مصفوفة* وزرابيّ مبثوثة}الغاشية ١٥. ١٦فإنّ المَصفوفة والمَبثوثة لفظان متساويان في الوزن دون التقفية، ولا عبرة بالتاء لأنها زائدة"[٤٣٣].

بهذا عرّف البلاغيّون الموازنة ومارسوها في أحكامهم، فلا يخرج معظم كلامهم عمّا أورده الخطيب القزويني (ت٧٣٩) [٤٣٤]

ويعرّفها ابن الأثير (ت٦٣٧) بقوله: " هي أن تكون ألفاظ الفواصل من الكلام المنثور متساوية في الوزن، وأن يكون صدر البيت الشّعري وعجزه متساويي الألفاظ وزناً".[٤٣٥]

---

[٤٣٣] الجرجاني (١٤٠٥هـ)، ص: ٣٠٤
[٤٣٤] القزويني (٢٠٠٣)، ص٣٦٦
[٤٣٥] ابن الأثير (١٩٩٠)، ص:٢٧٢

وورد تعريفها في كتاب (تحرير التّحبير) لابن أبي الإصبع المصري (ت٦٥٤م) بأنّها: " أن تأتي الجملة من الكلام أو البيت من الشّعر مُتّزن الكلمات، مُتعادل اللفظات في التّسجيع والتجزئة معاً في الغالب". [٤٣٦]

وأمّا عند النقّاد فإنّ الموازنة: " المُفاضلةُ بين شاعرَين أو كاتبَين، أو عملَين أدبيّين أو أكثر، للوصول إلى حُكْم نقديّ". [٤٣٧]

فهي نظرة نقديّة تظهر بها وجوه القوّة والضعف في أساليب البيان العربي من خلال النظر في النتاج الأدبي ومقارنته مع آخر ليُعرف الراجح منهما، فهي تقتضي قوّة في الأدب، وبصراً بطريقة العرب في النّظم والتعبير.

وعرف النقد القديم هذه الموازنة وتجلّياتها في ممارسات النقاد من خلال سعيهم للحكم على الشعر والشعراء، كتلك الموازنات التي أقيمت تحت قبّة النابغة الذبياني في سوق عكاظ منذ العصر الجاهلي، حين يجتمع إليه الشعراء فيسمع منهم ثمّ يحكم بينهم أيُّهم أفضل من صاحبه[٤٣٨]، وصولاً إلى عصر الآمديّ وظهور الخصومات النقديّة، ولا سيّما بين الطائيين أبي تمّام والبحتري، إذ وجد النّاس أنفسهم بين مذهبَين متباينَين في الشعر: مذهب القدماء متمثلاً في شعر البحتري، ومذهب المحدثين متمثلاً في شعر أبي تمّام، فاختلف الحكم في أيّهما أشعر من صاحبه؟ وأقيمت الموازنات حول هذه الخصومة الفنّية، فكان النقاد بذلك أمام نموذجين من الشعر تقابلا في آن واحد، وكان لهما الدور الكبير في احتدام الصراع حول مذهب التجديد الذي نشأ استجابة لمتغيّرات الحياة الجديدة والانتقال بها من طور البادية إلى الحاضرة وزخارفها وصنائعها.

فاهتمّ الآمديّ بهذه القضيّة، وأفرد لها كتاباً في نقده سمّاه (الموازنة)، لتكون هذه الموازنة أهمّ مظهر اتخذته الخصومة حول شعر الطّائيَّين، حين حاول الآمديّ أن يجيب عن التّساؤل الذي شغل نقاد عصره ومن سبقه أيّهما أشعر أبو تمّام أم البحتريّ؟ فكان يسيراً على أنصار كلّ شاعر أن يحكم بالشاعريّة والسّبق لصاحبه، ولم يكن الأمر بعسيرٍ عليه أن يأتي بما يؤيّد رأيه من الحجج الحقيقيّة أو المفتعلة ليؤكّد صحّة دعواه، ويدحض بها حجج الخصوم.

---

[٤٣٦] العدواني (١٩٦٣)، ص: ٣٨٦
[٤٣٧] مطلوب (١٩٨٩)، ص٤١٢
[٤٣٨] الدّينوري (١٩٩٨)، ج١، ص: ١٦٧

وكان الآمديّ قد سَمِع حُجج الخصمَين ممّن انتصر لكلّ شاعر، ثم تتبّع شعرهما وفاضل بينهما من خلال الوقوف عند محاسنهما ومساوئهما وغزارة شعرهما وكثرة جيّدهما، مع عرضه الخصائص الفنّية لكلّ منهما.

فيبدأ الآمدي منهجه في الموازنة قائلاً:

> ووجدتهم فاضلوا بينهما لغزارة شعريهما، وكثرة جيّدهما وبدائعهما، ولم يتّفقوا على أيّهما أشعر؟ كما لم يتّفقوا على أحد ممّن وقع التفضيل بينهم من شعراء الجاهليّة والإسلام والمتأخرين، وذلك لميل من فضّل البحتري ونسبه إلى حلاوة اللفظ وحسن التخلّص ووضع الكلام في مواضعه، وصحّة العبارة وقرب المأتى، وانكشاف المعاني، وهم الكتّاب والأعراب والشعراء المطبوعون وأهل البلاغة، وميلِ من فضّل أبا تمّام ونسبه إلى غموض المعاني ودقّتها، وكثرة ما يورده ممّا يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج، وهؤلاء أهل المعاني والشعراء وأصحاب الصّنعة ومن يميل إلى التدقيق وفلسفيّ الكلام، وإن كان كثير من الناس قد جعلهما طبقة وذهب إلى المساواة بينهما، وإنهما لمختلفان.[٤٣٩]

فهذا النّص يدلّ على انطلاقة الآمديّ في موازنته ممّا سمعه ورآه من أنصار كلا الشاعرين، ليشعر القارئ أنّ فكرة الموازنة موجودة منذ القدم؛ إذ لم يتفق الخصوم على تفضيل أحد الطائيَين كما لم يتفقوا على أحد ممّن سبقهم من الفحول، فكانت موازنتهم تدور حول الصّياغة اللفظيّة وتناسب المعاني، وكأنّ الآمديّ يشير إلى أنّ موازنته قائمة على مذهبَين مختلفَين، طرفاها شاعران اجتمعا في زمان واحد، وهذا أوّل شرط للموازنة الصحيحة، إذ لم تقتصر الموازنة على تحكيم الجانب اللغوي بل كانت ممارسة مقارنة في الآلة البيانيّة بجميع أشكالها ممّا يدخل في صياغة النّص الأدبيّ، وأحواله من نحو وبلاغة ومعرفة الرّواة والاطّلاع على أصول الفلسفة وآراء المنطق مما تصفّحه الآمدي لمن سبقه، فامتلك بذلك شرط الموازنة والقدرة على الترجيح.

---

[٤٣٩] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص:٤

فلم يكن الآمديّ بعيداً عن الصراعات النقديّة التي عنت الشاعرَين، بل كان على دراية واطّلاع على ذلك الصراع بين أنصار الشاعرَين؛ الأمر الذي زاد من حدّة بصيرته النقديّة، وسهّل له اختيار منهج للموازنة مناسب، فبدأ يرسم ملامح هذا المنهج بقوله:

ولستُ أحبّ أن أطلق القولَ بأيّهما أشعر عندي؟ لتباين الناس في العلم واختلاف مذاهبهم في الشعر ولا أرى لأحد أن يفعل ذلك فيستهدف لِذمّ أحد الفريقين؛ لأنّ الناس لم يتفقوا على أيّ الأربعة أشعر في امرئ القيس والنّابغة وزهير والأعشى، ولا في جرير والفرزدق والأخطل، ولا في بشّار ومروان والسّيد، ولا في أبي نواس وأبي العتاهية ومسلم؛ لاختلاف آراء الناس في الشعر، وتباين مذاهبهم فيه، فإن كنتَ أدام الله سلامتك ممّن يفضّل سهل الكلام وقريبه ويؤثر صحّة السبك وحسن العبارة وحلو اللفظ وكثر الماء والرونق فالبحتريّ أشعر عندك ضرورة، وإن كنت تميل إلى الصنعة والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة ولا تلوي على ما سوى ذلك فأبو تمّام عندك أشعر لا محالة. [٤٤٠]

فيؤسّس من خلال هذا النّص أنّ الموازنة تنطلق من الحكم بأشعرهما، وحين يجعل ذلك معياره فإنّه يعمد إلى أن يقيس الشعر بالشعر، لكن من أي جهة هو أشعر؟ هل من جهة كثرة الأشعار أو من جهة قوّة الأشعار في تأثيرها في الآخرين أو هو أشعر بهما معاً؟

لذلك يجده الباحث يبيّن ما يتميّز به أحدهما عن الآخر تاركاً الحكم في المفاضلة بينهما لمن يعجبه طريق أحدهما، فيؤسس هذا المنهج على الحكم العادل والموازنة المقسطة، فيقول:

"أمّا أنا فلستُ أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر، ولكنّي أوازن بين قصيدة وقصيدة من شعرهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، وبين معنى ومعنى، ثمّ أقول أيّهما أشعر في تلك القصيدة وفي ذلك المعنى، ثم احكم أنت حينئذٍ إن شئتَ على جملة ما لكلّ واحد منهما إذا أحطتَ عِلماً بالجيّد والرديء "[٤٤١]

[٤٤٠] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٥
[٤٤١] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص:٦

من خلال هذا النّص يتبيّن أنّ الآمدي قد بدأ يرسم حدود منهجه في الموازنة الأدبيّة بين النّصوص، وهي وإن لم تكن موازنة كلّية من حيث الكمّ والنوع، ولكنها مُجزأة من حيث اعتماده على قصائد مفردة من شعر الشاعرَين إنْ اتفقت هذه القصائد في الوزن والقافية وإعراب القافية أو بين معنى ومعنى، فذلك كفيل عنده بإبراز محاسنهما وإظهار مواطن تفوّقهما.

وفي هذا المنهج تكثيف لمبدأ الموازنة الصوريّة التي يهتمّ بها الناقد من حيث الشكل للنّص في تركيزه على الاتفاق بين القصيدتين في القافية، ولكن حين أدرك أنّ الجهة الصوريّة للموازنة لا تقود إلى موازنة صحيحة أتبعها بإقامة الموازنة بين المعاني، وهي الوحدة العضوية التي ينطلق منها النّص، وتأتي الألفاظ والأوزان لتعبّر عن هذه المعاني، فهو يتّخذ وحدة المعنى في كلّ فنّ موضوع الموازنة، وهذا تكثيف للنّص النقدي الذي يبدعه الآمدي، فهو من دون شكّ يدرك أنّ المعاني متفاوتة بين الشاعرَين، وكلّ عنده الدوافع المختلفة التي تدفعه للقول في هذا الغرض أو ذاك والإتيان بالمعاني المختلفة لكلّ غرض شعريّ؛ لذلك فإنّه يعمد إلى تحليل القصيدة من شعر الشاعر إلى عدّة فنون أو أغراض، ويفصّل الغرض إلى معانيه الجزئيّة ليكون بذلك المعنى الجزئي معياراً يتّخذه الآمدي موضوعاً للموازنة والمقارنة مع مثيله من شعر الشاعر الآخر، ومن ذلك رغبته في موازنة قصيدة رثائية لأبي تمام مع مثيلتها من شعر الرثاء عند البحتري [٤٤٢]، لأنّه أدرك استحالة التفضيل على الناقد الدقيق لما تتضمنه القصيدة الرثائية الواحدة بخلاف قصائد المديح من معانٍ جزئيّة قد لا يشترك فيها الشاعر الآخر، وهذا ما دفعه إلى تتبّع المعاني التي يتفق فيها الطائيان، فيقول:

" وأنا أذكر بإذن الله الآن في هذا الجزء المعاني التي يتفق فيها الطائيان؛ فأوازن بين معنى ومعنى، وأقول: أيهما أشعر في ذلك المعنى بعينه " [٤٤٣]

عمد الآمدي إلى هذه المفاضلة في المعاني بعد تتبّعه مساوئ الشاعرَين في محاولة للمقاربة بين شعريهما والموازنة بينهما ليظهر رجحان كفة أحدهما على الآخر؛ لأنّه يقصد دائماً تحقيق الإنصاف وتلخيص مفهوم العدل، فاستطاع

[٤٤٢] الآمديّ (١٩٦٠)، ج٣، ص:٤٧٤
[٤٤٣] نفسه، ج١، ص:٩٠

أن يقرأ المعاني الشعريّة بحذقه النقديّ، وينتزع ما فيها من المتشابهات، "والواقع أنّ الآمديّ كان دقيقاً في تقسيمه للمعاني لا إلى معانٍ كليّة فحسب، بل إلى معانٍ جزئيّة يحصرها في بيت واحد أو بيتين أو في شطر بيت أحياناً فكأنّه بعمله هذا يقوم بتحليل القصيدة الواحدة إلى عناصرها الأوليّة . إن صحّ التشبيه . فإذا وصل إلى هذه العناصر الأوليّة تمكّن من أن يقيم عليها الموازنة ".[٤٤٤]

ودليل ذلك تحليله المقدّمة الطلليّة إلى المعاني المختلفة " من ذكر الوقوف على الدّيار والآثار، ووصف الدّمَن والأطلال، والسّلام عليها، وتعفية الدّهور والأزمان والرّياح والأمطار إيّاها، والدّعاء بالسّقيا لها والبكاء فيها، وذكر استعجامها عن جواب سائلها وما يخلف قطينها الذين كانوا حلولاً بها من الوحش، وفي تعنيف الأصحاب ولومهم على الوقوف عليها، ونحو هذا ممّا يتّصل به من أوصافها ونعوتها، وأقدّم من ذلك ذكر ابتداءات من قصائدهما في هذه المعاني " [٤٤٥]

انطلاقاً من هذا النّص يعمد الآمديُّ إلى تحليلِ القصيدة إلى عدّة أغراض جُزئيّة متضمّنة المعاني التّفصيليّة لكلّ غرضٍ، وكأنّه يؤكّد أنّ شرط المُوازنة الصّحيحة اجتماع الغرض الواحد والغاية الواحدة، فلا يكون الشّعر لرغبة ولا لِرهبة، وإنّما لِدافعِ الشّعر عينِه، وليس أدلّ على هذه المَنهجيّة إلّا ما ذكره من ابتدائه بما قالاه في ابتداء كلامهما، ويُقدّم الشّواهد على ذلك، فمنها قوله:

" قال أبو تمّام: /الكامل/٤٤٦

ما في وقوفِكَ ساعةً مِن بَاسِ نقضي ذِمامَ الأربُعِ الأدْراسِ

وهذا ابتداء جيّد بالغ " [٤٤٧]

---

[٤٤٤] الرّبداويّ (د.ت)، ص: ١٨٣
[٤٤٥] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص:٤٢٩
[٤٤٦] أبو تمام (د.ت)، ج٢، ص:٢٤٢
[٤٤٧] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص:٤٣٠

فهذا ابتداء قصيدة مدحيّة قد ساق هذا المعنى الذي تبارى فيه الشعراء وتسابقوا في مضماره، ثمّ يورد ما يوازن به " قال البحتري:/الكامل/ [٤٤٨]

عَرّج بذي سَلَم ففيه المنزل ليقولُ صبٌّ ما أراد ويفعلُ

وهذا ابتداء جيّد " [٤٤٩]

فإذا عقد هذه الموازنة فإنّه يقرّ لأبي تمّام بالإجادة في معناه وإبداعه فيه فيسجّل له ذلك، وإذا رأى البحتري في غير هذا الموضع قد أجاد فإنّه يشيد بتفوّقه، فيعلم أنّ تطبيق الموازنة على الشعر المفرد يمكّنه من الوصول إلى الجيّد والرديء عند كلّ شاعر، أو معرفة الجيّد والأكثر جودة، ولكن هو يعلم أنّ هذا لا يكفي لإقامة العدل فيعدل في منهجه بقوله:

"وكان الأحسن أن أوازن بين البيتين أو القطعتين إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، ولكن هذا لا يكاد يتفق مع اتفاق المعاني التي إليها المقصد وهي المرمى والغرض" [٤٥٠]

فالمعاني الخاصّة هي مدخل الموازنة الصحيحة العادلة عنده؛ ولذلك فإنّه يقيم موازنات حول التجديد في الإبداع من حيث الصياغة الشعرية والنظم عند كلّ شاعر.

وليس هذا عدولاً عن المنهج الذي رسمه، بل دخولاً حقيقيّاً فيه، وتثبيتاً لأركانه وتصحيحاً لمساره، فلا يقفُ عندَ مُجرّد المفاضلة بين الشاعرَين بل يتعدّى ذلك إلى تتبّع الخصائص الفنّية لكلّ منهما، ويبيّن ما انفرد به أحدهما عن الآخر أو عن باقي الشّعراء، فيورد في باب احتجاج الخصمَين قوله:

"قال صاحب أبي تمّام: إلا أنّه ـ مع هذا ـ لا يُنكَر أنْ يَكونَ قد استعار بعضَ معاني أبي تمّام؛ لِقُرب البلدَين، وكثرة ما كان يَطرق سمع البحتريّ من شعر أبي تمّام فيعلق شيئاً من معانيه، معتمداً للأخذ أو غير معتمد.

---

[٤٤٨] البحتريّ (١٩٦٦)، ص:١٧٥٣
[٤٤٩] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص٤٣٩
[٤٥٠] نفسه، ج١، ص: ٤٢٩

قال صاحب البحتريّ: ليس ذلك بمانع من أن يكون البحتري أشعر منه؛ فهذا كثير قد أخذ من جميل، وتتلمذ له، واستقى من معانيه، فما رأينا أحداً أطلق على كثير أنّ جميلاً أشعر منه، بل هو . عند أهل العلم بالشّعر والرّواية . أشعر من جميل .[٤٥١]

فالقضيّة عنده موازنة بين الشّاعرَين تتّخذ في هذا الجانب الصّياغة الفنّية في تسجيل العيوب ودفعها بما يتعلّق بأستاذيّة أبي تمّام، وأخْذ البحتريّ منه بعض معانيه، وشرط الموازنة في ذلك مُتحقّق لِقُرب البلدَين للشّاعرَين، فلا ترجيح لأحدهما على الآخر في هذا الباب، لِينتَقِل إلى عنصرٍ فنّي في موازنته فيقول:

"وأمّا ما عِبْتُم به البُحتريّ في قوله:/الخفيف/٤٥٢

يُخْفي الزّجاجةَ لَونُها فَكأنّها في الكَفّ قائمةٌ بِغَير إناءِ

فما زالت الرّواة وشيوخ أهل الأدب والعلم يستحسنون هذا البيت ويستجيدونه له، وذكره عبد الله بن المعتز بالله . وقد عَلِمْتم فضله وعلمه بالشعر . في باب ما اختاره من التشبيه في كتابه الذي نسبه إلى البديع، ولكنّكم أَبَيتُم إلا إفساده، ثم أجلَبْتم وأكثرتم أن تنعوا على شاعر مُحسن بيتاً واحداً... فأمّا قوله:

يُخْفي الزّجاجةَ لَونُها فَكأنّها في الكَفّ قائمةٌ بِغَير إناءِ

فإنّما قَصَدَ إلى وصف هيئة الشّراب في الإناء، ولم يَقصِد إلى وصف الشّراب خاصّة، ولا إلى الإناء، كما ادّعيتم، ولو أراد وصف الإناء لكان مُصيباً؛ لأنّ الزّجاجة أيضاً يُوصَف ما فيها، وتَقَعُ المبالغةُ في نَعتها، وقد جاء في وصف أواني الشّراب ما جاء، ومن أحسن ما قيل في ذلك قول علي بن العباس بن جريج الرّومي يصف قدحاً:/الخفيف/٤٥٣

تَنفُذُ العَينُ فيهِ حتّى تراها أخْطَأتْهُ مِن رقَّةِ المُستَشَفِّ
كهواءٍ بلا هباءٍ مَشوبٍ بضياء، أرْقِقْ بِذاكَ وأَصْفِ
وسَطَ القدرِ لم يكبّر لجرعٍ متوالٍ، ولم يصغّر لِرشفِ

---

[٤٥١] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص٩٨
[٤٥٢] البحتري (١٩٦٦)، ص: ٧
[٤٥٣] ابن الرّومي (٢٠٠٢)، ج٢، ص: ٣٩٩

لا عجولٌ على العقول جهولٌ بل حليمٌ عنهن في غير ضعف

فالزّجاجة إذا رقّت وصَفَت وسَلِمَت من الكَدَر اشتدّ صفاؤُها وبَريقُها، فإذا وقَعَ فيها الشّراب الرّقيق اتّصل الشّعاعان، وامتزج الضّوءان، فلم تكَد الزّجاجة تتبيّن للنّاظر، ولو صبَبْنا دبساً أو عسلاً أو لبناً وماء كدراً في إناء هذه صِفته في الرِّقة لَمَا خفي الإناء على الناظر". [٤٥٤]

فهذا النّص على طوله يدلّ على طريقة البحتريّ في نظم أشعاره التي لم يخالف بها مَن سبقه من شعراء العرب في ألفاظهم وحسن صياغتهم، إذ أثبتَ أنّه لم يخرج عن شعريّتهم ولا صناعتهم، فكان نسيجه على منوالهم، على خلاف أبي تمّام الذي عَدَلَ عن الصّحيح المَألوف عند العرب، فمِن ذلك نصّ الآمديّ في نقدِه بيتَين لأبي تمّام: /الكامل/ [٤٥٥]

لـقُـدِدتَ من شِيَم كأنَّ سُيورَها يُقَدَدنَ مِن شِيمِ السّحاب المُرْزِمِ
شُهِرَتْ فما تنفكّ تُوقِعُ باسمِها مـن قـبـلِ مَـعـنـاهـا بعُدْمِ المُعْدِمِ

فقال الآمديّ: " وهذه فلسفته التي تخرج العبارة عنها خروجاً صحيحاً " [٤٥٦]

فأبو تمّام آثر فلسفة الكلام التي لم يعرفها العرب القدامى، ولم يعهدوا إدخالها في نظمهم، فخالف بذلك طريقتهم في الشعر، والأمثلة على ذلك كثيرة في نصوص الآمدي ونقده.

وهذا هو الفرق في موازنته بين الشاعرَين من حيث تتبّع الصياغة الشعريّة والتجديد في الإبداع، فكان الانتصار للبحتري وإجادته جانب من العدل والإنصاف؛ لأنّ الناقد نفسه يعلم طرائق العرب في الصياغة ويجعلها معايير له في موازنته، فالمراد من الشعر هو إبداع المعنى اللطيف في اللفظ المألوف والشريف، فما وجد القارئ ذلك فكلّ مبدع عنده مقدّم في تجديده وصياغته الإبداعيّة، لتكون بذلك القضيّة في الطريقة التي يتبعها الشاعر، فأبو تمام سلك طريقاً جديداً في إبداع الشعر، أمّا البحتري فقد حافظ على مذاهب الشعراء وطريقة العرب، فتكون بذلك الموازنة قد شملت الألفاظ والصياغة والصور والأخيلة.

---

[٤٥٤] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص:٣٣ ـ ٣٤
[٤٥٥] أبو تمّام (د.ت)، ج٣، ص٢٥٥
[٤٥٦] الآمدي (د.ت)، ج٣، ص: ٢٣٤

وهو وإنْ أرادَ إقامةَ الموازنة بين الشّاعرَين إلّا أنّ ذلك لم يمنعه من إقامة موازنات فرعيّة بين أبي تمّام من جهة، وشعراءَ قُدامى أو معاصرين من جهة ثانية، ويَفعل هذا مع البحتريّ، وما ذلك إلا لِيُثبت اتّباع البحتريّ مذاهب العرب ومخالفة أبي تمّام لهم، فمن شواهد ذلك قوله: " ومن خطأ المديح قوله: /الطويل/ [٤٥٧]

سَأَحْمَدُ نَصراً ما حَييتُ وإنّني لَأعلَمُ أنْ قدْ جَلّ نَصرٌ عَن الحَمدِ

فإنه رفع الممدوح عن الحمد الذي ندب الله عباده إليه بأن يذكروه به، وينسبوه إليه، وافتتح فرقانه في السورةٍ بذكره، وحث عليه، وللعرب في ذكر الحمد ما هو كثير في كلامها وأشعارها، ما فيهم من رفع أحداً عن أن يحمد، ولا من استقل الحمد للممدوح، قال زهير بن أبي سلمى:/الكامل/ [٤٥٨]

مُتصرِّفٍ للحمدِ مُعترفٍ للرّزءِ نَهّاضٍ إلى الذّكرِ

فقوله " متصرف للحمد " أي حيث ما رأى خلة تكسبه الحمد التمسها وطلبها.

وقال زهير أيضاً:/الطويل/ [٤٥٩]

أليسَ بفيّاضٍ يَداهُ غمامةٌ ثمال اليتامى في السّنين محمّد؟

فقوله " محمد " أي: يحمد كثيراً. وقال الأعشى:/المتقارب/ [٤٦٠]

وَلكنْ عَلَى الحَمْدِ إنفاقُهُ وقدْ يَشتريهِ بأغلى الثَّمنْ

فهذه هي الطريقة المعروفة في كلام العرب، ولو قال الطائي "لو جل أحد عن المدح لجللت عنه "كان أعذر " [٤٦١] فبذلك حرص الآمديّ على نحو ما يوحي به النّص السّابق على تحقيق العدل في موازنته ليبيّن أفضل الخيرَين، ويقابل بين أنقص الشرَّين، فهؤلاء الشعراء القدامى ذكروا ما يليق بالحمد في مكانه الصحيح، فوازن الآمدي بين قول أبي تمّام وقولهم مبيّناً الخطأ الذي أتاه أبو تمّام حين رفع ممدوحه فوق الدّرجة التي ندب الله عباده إليه أن

---

[٤٥٧] أبو تمام (د.ت)، ج٢، ص٦٦، نصر: هو نصر بن منصور بن بسّام، أبو العبّاس، قَدم دمشق والمعتصم فيها، فمدحه أبو تمام، يُنظر: الحموي (١٩٩١)، ج٢، ص: ٢٥١

[٤٥٨] ابن أبي سلمى (١٩٨٨)، ص: ٥٥ وفي الديوان: متصّرف للمجد، معترف للنائبات، يراح للذكر

[٤٥٩]. نفسه. ص٤٠، ثمال: الذي يطعم قومه في سنوات الجدب والقحط، محمد: أي محمود على عطائه

[٤٦٠] الأعشى (د.ت)، ص٢٣

[٤٦١] الآمدي (١٩٦٠)، ج٢، ص٢٠٧

يذكروه به وينسبوه إليه، فكان التّمييز بتقدير المعنى الواحد، وكأنّ الآمديّ يرى أبا تمّام قد جاء بهذا المعنى غفلاً ساذجاً غير مُهتمٍّ لما جاء به الأوائل في هذا النّظم، فأظهر خلاف ما هو معروف حين قورن بالسّابقين الأوائل، وما فعله الآمديّ في لجوئه إلى الشّعراء القدامى إلّا ليستوفي عناصر النّقد فتتحقق الموسوعيّة، ولرغبته في الإنصاف الأكيد أو الاقتراب منه فإنّه يعمد إلى ترتيب المنهج الموازن ترتيباً عقليّا مقبولاً، فيقول:

" وكان الغرض في ترتيب الموازنة أن أبدأ بأنواع المناسب في ابتداء قصائدهما قبل المدح، ولمّا ذكرت ما كان من وصفهما للخمر والرّياض في القصائد وجب أن أذكر ما كان من الأشعار القائمة بأنفسها من غير قصائد المدح ليكون الباب باباً واحداً ". [٤٦٢]

فيكشف بذلك دقّة منهجه وحرصه على ترتيب أبوابه وفطنته للعلاقات التي تربط الأبواب بعضها ببعضها الآخر ربطاً منطقياً ومحكماً، مع اقتصاده في عرض النماذج المتشابهة من المعاني سواء العقليّة منها أو العاطفيّة، فكان شرطه ألّا تخالف هذه المعاني طريقة العرب وترتيبها وموافقتها لمقام الحال مع إيرادها باللفظ المعتاد ليكون الشاعر مقدّماً على صاحبه، وقد كانت هذه التقدمة للبحتري على نحو ما ذُكر.

وترجعُ مُوازنة الآمديّ بين الشاعرَين إلى مجموعة من القضايا النقديّة والمعايير الأدبيّة التي لوحظت من خلال نصّه النقديّ، وهي: تتبّع الأخطاء والعيوب، ونقد كلٍّ منهما، مع ذكر محاسنهما إنْ وُجِدَت، والوقوف عند المعاني المختلفة وطريقة كلّ منهما في صياغة الشّعر، يقول محمّد مندور عن هذه الموازنة إنّها: " توضيحٌ لِمذاهب الشّعر العربيّ، واستنباط لأصالة كلّ منهما في كلّ معنى عبّرا عنه، ثمّ مقارنة ما قالاه بما قاله غيرهما من الشّعراء مع الحُكم على تلك الأصالة حكماً يقوم على الذوق والحقائق الإنسانيّة العامّة وإنْ لم يخلُ الأمر من تحكّم، ثمّ الوقوف في تفسير التفاوت عند النزعة الفنّية دون أيّ محاولة ليردّ ذلك إلى الطبيعة النفسيّة لكلّ شاعر"[٤٦٣]

فهذه شهادةٌ بأنّ الموازنة عند الآمديّ كانت مَدروسة، ومؤيّدة بالتّفصيلات للوقوف على النّص من جميع أطرافه، " ولهذا جاء بحثاً في النّقد واضحَ المنهج ليس فيه إلا اليسير من الاستطرادات الجزئيّة ".[٤٦٤]

---

[٤٦٢] الآمدي (١٩٦٠)، ج٣، ص٦٥٣

[٤٦٣] مندور (٢٠٠٤)، ص٣٤٧ـ ٣٤٨

[٤٦٤] عبّاس (١٩٧١)، ص:١٥٧

وأكبرُ الظنّ أنّ الموازنة كانت تلبيةً علميّة المظهر والمنهج لِحاجةِ ذلك الصّراع الدّائر حول الطائيّين ليخلص الباحث أنّه أمام مذهبَين في النّظم: مذهب أبي تمّام وهو " مختلف لا يتشابه، فجيّده لا يتعلّق به جيّد أمثاله، ورديئه مطروح مرذول " [٤٦٥]، ومذهب البحتريّ وهو " صحيح السبك، حسن الديباجة، وليس فيه سفسافٌ ولا رديء ولا مطروح، ولهذا صار مستوياً يشبه بعضه بعضاً " [٤٦٦]

فكانت موازنةً تفصيليّة قائمة على نقد الأبيات وبيان أوجه الإصابة فيها أو الخطأ، وبيان الجودة أو الرّداءة و القُبْحِ، وقد لاحظَ الدّارسون أنّ الآمديّ انتهج نهجاً علميّاً صارماً في موازنته، يقول أحمد مطلوب:

" أمّا أسلوبه في موازنته فقد كان علميّاً يتّخذ من المراجع وتوثيقها وتثبيت النّصوص وتحقيقها أساساً، وقد راجع أقوال السّابقين وآراءهم، وعرضها قبل أن يبدأ بنقده، وتلك سِمَة العلماء الذين لا يقولون الرّأي قبل عرض الموضوع وما قيل فيه، وأوضح مثال على ذلك عرضه لِحُجج صاحب البُحتريّ وصاحب أبي تمّام، والرّجوع إلى نُسَخ ديوانَي الشاعرَين وتوثيق نصوصهما ". [٤٦٧]

فمنهجه قائمٌ على الوصفيّة المجرّدة التي لا حُكم فيها على الشّاعرَين والمفاضلة بينهما، ليظلّ محايداً في حكمه عليهما؛ لِتكونَ هذه الموازنة تجربة منهجيّة ناضِجة في تاريخ النّقد القديم.

---

[٤٦٥] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص:٦٧

[٤٦٦] نفسه، ١، ص:٦٧

[٤٦٧] مطلوب (١٩٧٣)، ص:٢١٦

نتائج الفصل الثالث

بعد عرض آليّات النّص النقدي وأنماطه، خلص هذا الفصل من الدراسة إلى نتائج يمكن إجمالها على النحو الآتي:

- تميّز اتجاه الآمديّ في دراسة السّرقات بدقّة الفهم للشّعر ومكوّناته، واستخدام مجموعة من المصطلحات المتّصلة بهذه القضيّة، ليؤكّد ممارسته النقديّة والعمليّة في ميدان الأدب والنقد معاً.
- أظهرَ النّصّ النقديّ عند الآمديّ تأثّره بأساتذته من علماء اللغة، وهذا التأثّر كان له دوره في توجيه فكره النّقديّ من حيث انتصاره للقديم والاستجابة لدافع الانتصار والدّفاع عن الشعر التقليديّ العامّ.
- اختلف شعر أبي تمام جودة ورداءة لكثرة استخدامه فنون البديع الذي كان تعبيراً عن رغبته في تجديد آفاق الشّعر العربيّ.
- عالج الآمديّ فنون البديع بنظرة النّاقد الثاقب الذي وجد أنّ الشّاعر المُحدَث يريد من البديع فيخرج إلى المحال، معتمداً عدداً من الفنون البديعيّة في دراسته للنّص الأدبيّ، وهي: الطّباق، والتجنيس، والاستعارة.
- إنّ المعاينة الدّقيقة لمجمل النّصوص التي أوردها الآمديّ في هذا السّياق تكشف أنّ هذه النّصوص كانت تدور حول قضايا أدبيّة صِرْفة مرتبطة بالرؤية المعرفيّة والنقديّة المحدّدة لأهدافه ومراميه، على مستوى الشاهد النصّي والقول الإبداعيّ.
- اتّجه النّقد عند الآمديّ إلى مستويات متطوّرة خرجت عن منظور الاستحسان والرّفض الضيّقة عندما عالج قضايا متشعّبة من زوايا نظر متعدّدة، وهذه القضايا تتعلّق باللفظ والمعنى، والصدق والكذب، والموازنات الأدبيّة، من خلال اتجاهات عدّة تسير مع الأدب وتتجه إلى أبعاده وظواهره وقيَمه النّصيّة في محاولة منه للتوصّل إلى فهم أكبر للظاهرة الأدبيّة كما تتجلّى في هذه المستويات.
- اشتغل النّص النقديّ عند الآمديّ بمجموعة من القضايا التي كانت صدىً لِما يدور في المجتمع من تغيّرات، فكانت هذه العمليّة النقديّة حاجة مُلحّة لذلك الصراع الدائر حول الإبداع الشعريّ بين الشعراء.
- جعل الآمديّ الصّدق خاصّة أساسيّة من خصائص الشّعر القديم، فهو يعكس قيمة أصيلة في حياة الشّاعر القديم بما يتوافق في صياغته مع الواقع الحقيقيّ، أو مع البعد التاريخي للوقائع والقضايا الفنّية للشّعر مدحاً أو هجاءً أو غير ذلك.

- أكّد الآمديّ أنّ معيار سلامة الكلام وبلاغته يتأتي من المعنى اللطيف في سلامة اللفظ وسهولته ونصاعته، وهذه هي البلاغة التي يطمح إليها المبدعون، وتنجذب إليها النّفوس، وتنشغل بها القلوب، وكأنّه يقرّر أنّ العناية باللفظ عناية بالمعنى، فتمام المعنى عنده لا يكون إلّا باللفظ القائم بنفسه، وإلّا فسد المعنى واختلّ.

الفصل الرّابع: تفسير النّص النقديّ بين الرّؤى النفسيّة والدّلالات التعليليّة ....١٦٣ . ٢٠٠

أولاً: . العلاقة بين الذّوق الفطريّ والهوى النفسيّ في تفسير النّص النقديّ

ثانياً: . تعليل النّص النقديّ وفق المقدرة النّقديّة وموضوعيّة النّاقد.

أ . المقياس العروضيّ

ب . المقياس اللغويّ:

. الخروج على قواعد النّحو

. استعمال الكلمة في غير مدلولها الحقيقيّ

. المعاظلة في الكلام واستعمال الغريب الوحشيّ

ج . مقياس اللياقة الشّعريّة

. نتائج الفصل الرابع

أولاً ـ العلاقةُ بينَ الذَّوق الفطريّ والهوى النَّفسيّ في تفسير النّص الأدبيّ

مع دخول القَرنِ الرّابعِ الهجريّ شَرَعَ النَّقدُ الأدبيّ يمتاز بتنوّع أدوات النّاقد على الرغم من اعتماده الإرث النّقديّ الذي سَبَقَ تلك المرحلة؛ إذ تأثّر النقد في هذه المرحلة بكثيرٍ من الدّراسات السّابقة من خلال التزامه بالقضايا التي تناولها السّابقون، ولكن اختلف النّقاد في هذا العصر في أثناء دراستهم الأدب ونقدِه، وهذا الاختلافُ أفضى بطبيعة الحال إلى تمايُز طرائقهم في فهم النّص الأدبيّ ونقدِه، ولعلّ للبيئة التي عاشها الآمديّ أثراً في ذلك؛ إذ كانت مَصْدرَ ثقافته، ومَرجع أحكامه، فكانت هذه البيئة تمنحه عدّة أدوات نقديّة وثقافيّة، يَفهَم النّص من خلالها؛ وذلك "لأنّ أيّ إدراكٍ خاضعٍ للنّص ذاتِهِ بمَا يرافقه من طاقة نسبيّة في المِران والدّربة والتمرّس بالنّصوص الأدبيّة لا بدّ له من استحضار الخلفيّة الثقافيّة، وهو يَصِلُ بالمستوى الثّاني من مُستويات التلقّي الأدبيّة، وهو مستوى التّفضيل الجَماليّ، في هذا المستوى تجاوزٌ للرّؤية الانطباعيّة والانفعاليّة، واقترانٌ بالثّقافة المُكتسَبة بالمُدارَسة والتّحليل والتّقصّي"[٤٦٨]

وبذلك تعدّدت اتجاهات النّقاد في قراءة النّص الأدبيّ الذي عدّوه شاهداً لهم على كثير من القضايا النّقديّة، وسببُ تعدّد هذه الاتّجاهات والقراءات هو اختلاف المَصادِر الثّقافيّة التي يَصدرُ عنها كلّ ناقد.

ولهذا كانت الوقفة مع الآمديّ في تناوله النّص وتفسيره، ومعرفة القراءة النقديّة التي مارسها على النّصوص، وبذلك " يظلّ مُصطَلح القراءة مُصطلحاً مُنفتِحاً بإجراءاته النقديّة على المناهج النّقديّة والأدبيّة مُجتمِعَة أو مُنفرِدة، وعلى تقنيّاتها، فيُبيحُ الشّموليّة والموازنة والمقارنة"[٤٦٩]

فالقراءةُ النّقديّة المُتقنة إذا أُسنِدت إلى طريقةٍ ومَنهجٍ محدّدين يقوم بهما ناقدٌ بصير كالآمديّ، ويملك حساسيّة نقديّة، ومعرفة أدبيّة لغويّة، وثقافيّة، ونفسيّة، فإنّه من دون شكّ سيفتح مغاليق النّص الأدبيّ، ويكشف جوانب التّجربة

[٤٦٨] الأحمد (٢٠٠٣)، ص: ٦٣
[٤٦٩] جمعة (٢٠٠٣)، ص: ٢٢

الإبداعيّة، وهذا يشجّع على تتبّع النّص النّقديّ عند الآمديّ، وطريقة تفسيره الأحكام التي صدر بها للوقوف على مذهبَين واتجاهَين هما: ذوقه الفنّي، ونقده التعليليّ.

إنّ الناظر في نصّ الآمديّ وأحكامه النقديّة سيجد أنّ دراسته للأدب ونقده كانت تقوم في جزءٍ منها وفق نقد نفسيّ متّصل بِنَفْسِ النّاقد، وظروف إبداعه في إطلاق الحكم، وكذلك وفق نقد تعليليّ يُتبِعه بتفسيرات وتأويلات تقوّي رأيه، وتعضُد حُكمَه وتفسيرَه النقديّ.

فإذا كانَ الأدبُ غذاءَ الرّوح. كما يشير إلى ذلك الثعالبيّ .[٤٧٠] والرّوح اسم للنَّفْسِ؛ ولكون النّفس بعض الرّوح كتسمية النّوع باسم الجنس، فإنّ العنصر النّفسيّ أصيلٌ، يَظْهرُ في العمل الأدبيّ شعرِهِ ونثرِه، وهذا معلومٌ لكلّ مَن رَاضَ نفسَه في قراءة الأدب؛ إذ لا يستطيع أنْ يذكر أنّ ثمّة علاقة بين النّفس والأدب، وبما أنّ النّقد الأدبيّ موضوعه الأدب فقد تآزرت العلوم النّفسيّة التي تبحث في خفايا النّفس الإنسانيّة وانفعالاتها على مختلف مشاربها، وتعاضدت أدواتها في سبيل دراسة الأدب ونقدِه، ويُشيرُ النّاقد عزّ الدّين إسماعيل إلى أنّ " النّفس تَصْنَع الأدب، وكذلك الأدب يَصنَعُ النّفس"[٤٧١]

فعلى ذلك العَمَلُ الفنّي في جزءٍ من أجزائه صورة من صور التّعبير عن النّفس، ويمكن دراسته وتحليله من خلال أثره الذي يحدثه في نفس المتلقّي؛ إذ يستدعي استجابة معيّنة في نفوس المتلقّين، ولا يُقصَد بذلك جعل النّص الأدبيّ أو النقديّ خاضعاً لقوانين التّحليل النّفسيّ المَرَضي، إنّما القصد محاولة البحث عن أصول منهج نفسيّ للنّقد الأدبيّ مَارَسَه القدماء، حتّى جاء فريق من نقّاد اليوم وانتفعوا بما توصّلت إليه الدّراسات النّفسيّة في تفسير بعض ظواهر الأدب.

والباحثُ في تاريخ النّقد العربيّ عامّة وعندَ الآمديّ خاصّة سيجد أنّ بعض هذا النّقد كان ذوقيّاً، ولا سيّما في بداياته قبل أن تكتمل مناهجه في أطوارٍ مُتقدّمةٍ منه؛ ذلك أنّ الإنسان ناقدٌ بطبعه لِمَا أوتي من مؤهّلات خاصّة به في الذوق الفطريّ، "والذّوق مقدّمة الشّيء"[٤٧٢]، أيَّ شيء، وقد أشار القدامى إلى ضرورة هذا الذّوق وأثره في إدراك

---

[٤٧٠] الثعالبي (١٩٦٥)، ص:٦٦٠

[٤٧١] إسماعيل (١٩٦٣)، ص:١

[٤٧٢] ابن منظور (د.ت)، مادة (ذوق)

العمل الفنّي، واكتشاف جوانبه الجماليّة[٤٧٣]؛ لأنّ معرفة أسرار العمل الفنّي وتذوّق جمالياته لا يكون إلا عند مَن كان مُهذَّب الطّبع صاحب قريحة حادّة، ثمّ لا تلبث أن تختلط بعض الأمور الاجتماعيّة والأخلاقيّة فيتخصص به أناس لهم ثقافتهم النقديّة ومعارفهم وأدواتهم المنهجيّة.

إنّ الذّوق من أساسيّات النّقد القديم على اختلاف إدراك المتلقّي له والمعرفة به، وهو يبدأ انطباعيّاً فطريّاً، ثم يربو بالممارسة والمِران؛ لأنّ النّاقد المتذوّق إذا امتلك الموهبة كان أقدر على أن يحكم على العمل الفنّي، "والموهبة هي ذلك الاستعداد الفطريّ عند الإنسان، وقدرته على التّفاعل مع القِيَم الجماليّة في الأعمال النقديّة"[٤٧٤]

فالقدرةُ على فَهمِ العَمل الأدبيّ وتحليلِ النّص الأدبيّ من جميع جوانبه وإمكانيّاته لا بدّ من أن تنطلق من الذّوقِ الفطريّ الذي ينشأ في نَفْسِ النّاقد ذي الطّبع السّليم، وهذا يعني أنّ النّقد فيه جانب ذاتيّ يعتمد على الذّوق الخاصّ، يَظهر في الكتابة الفنّية كما تشير إلى ذلك الباحثة ماجدة حمّود، فتقول:

"الجانب الذّاتيّ في الكتابة النّقديّة أمرٌ طبيعيّ، يستطيع أن يَهَب النّص النقديّ حيويّة وجاذبيّة، خاصّة إذا استطاع النّاقد إقامة توازن بين انفعالاته ووجدانه، بين معارفه والأسس النظريّة التي ينطلق فيها العمل الفنّي، فلا يُسقِط ذاتَه على النّص الأدبيّ ليمنع استقلاليّته وقراءته من الداخل، فنقرأ أعماق النّاقد ورؤاه أكثر ممّا نقرأ أعماق النّص ورؤى الكاتب".[٤٧٥]

يفتح هذا النّص آفاق البحث في أنواعِ هذا الذّوق النّقديّ وممارساته، وعلاقة هذا الذّوق بالنّفْس في تحليل النّص النّقدي أو الأدبيّ، وقد تحدّد هذا الذّوقُ في نوعَين: الذوق الخاصّ، والذوق العامّ.

أمّا الذوقُ الخاصّ فقد قالَ به بعضُ النّقاد مُحاولين بَسْطَ تعريفه بأنّه: "المَلَكة والقدرةُ النّقديّة النّاتجة عن الاستعداد الفطريّ، أو هو ذاك الاتّجاه الذي يعتمد على ميول الإنسان الفرديّة في حكمه على العمل الفنّي من خلال إدراك جوانب الجَمال لهذا العملِ، دون تأثّر بعوامل خارجيّة مهما كانت"[٤٧٦].

---

[٤٧٣] منهم ابن الأثير (١٩٩٠)، ص: ٧٥، وابن طباطبا (٢٠٠٥)، ص: ١
[٤٧٤] وهبة (١٩٧٩). ص: ٩٧
[٤٧٥] حمّود (١٩٩٧)، ص:١٤
[٤٧٦] بدويّ (١٩٧٩)، ص: ٨٢

هذا الذّوق الخاصّ مُلْك لصاحبه، يرتقي به من قارئ عاديّ إلى قارئ يستطيع إصدار حكمه على العمل الأدبيّ دون لجوئه إلى أدوات وثقافات أو مقاييس نقديّة، أو حتّى التأثّر بآراء مدرسة نقديّة محدّدة، إنّه قياسٌ خاصّ به لا يَصرِفه عن سلامة الحُكْم والإنصاف إذا كان هذا الذّوق بصيراً ممارساً في كشف جوانب الجمال أو القبح في العمل الأدبيّ.

وهذا المقياسُ الخاصّ مَزيجٌ من سلامة الطّبع وجودة القريحة والمقدرة النفسيّة بما فيها ميولُ الإنسان النّاقد، ورغباتُه، وضَبْطُها في تلقّي آثار الأدب، فيتذوّقها ويَحكُم عليها، ويكون الحُكْمُ عندئذٍ ذاتيّاً تأثريّاً؛ لأنّ النّاقد أعملَ في تفسيره النّصَّ ذكاءَه ومشاركَته العاطفيّة وعوامله النفسيّة، فأمدّه هذا الذّوقُ الخاصّ قوّةً في بثّ آرائه النقديّة، ومَنطقيّة في تفسير النّصوص النقديّة، مُتوّجة بجدّة وابتكار، وثِقة اليقين بالنّسبة إلى النّاقد على أقلّ احتمال.

وأمّا الذّوقُ العامّ فهو: " مجموعُ تجارب الإنسان، وطُول ممارسته، وعُمق خِبرَته، وحصيلة تكوينه الفكريّ، التي يُفسّر بها العمل الفنّي ويميّزه، ويحكم عليه من خلال حسّه وإدراكه، ويسمّى حينئذٍ: الإدراك الصّحيح أو الحسّ السّليم"[٤٧٧]

هذا المِراس والمران النّقديّ الذي يقوم به النّاقد من طور البداية إلى طور التقدّم يكسبه لوناً من الأحكام، تصوغه نفسُه الذوّاقة البصيرة والمثقّفة، والمُكتسبَة في أطوار مختلفة، وثقافات متعدّدة، وهذا أراده الآمديّ من الذّوق العامّ[٤٧٨]، وهو المُعوّل عليه في الدّراسات النّقديّة قديماً وحديثاً؛ إذ لا يكفي أنْ يمتلك الإنسان مهارة تذوّق الأشعار فحسب، بل لا بدّ له من معرفةٍ ومُمارسةٍ يَصقلان له هذا الذّوق.

فالذّوق الخاصّ والعامّ هما عِمادُ الحُكم النّقديّ عند الآمديّ في كثيرٍ من نصوصه على نحو ما سيُذكر، غير أنّ الالتجاء إلى الذّوقِ وحده سواء الخاصّ منه أو العامّ يبعث على صعوبات متعدّدة؛ ذلك أنّ النّاس مختلفون في مستواهم الثقافيّ والذوقيّ والحسّ الأدبيّ، وهذا يقتضي من النّاحية النّقديّة والعلاقة النفسيّة أنْ يَبحثَ الآمديّ عن ذوق آخر يكون مُتمِّماً للذّوق الخاصّ أو العامّ، ووجَدَ مثلَ هذا الذّوق حين كان يقف على النّصوص الأدبيّة،

[٤٧٧] وهبة (١٩٧٩)، ص: ٩٧
[٤٧٨] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٤١١

ويمارس نقدَه عليها وفقاً لِمَا تعارَف عليه العرب، وأجمعوا على قانون الإبداع فيه، فهو لم يَكُنْ يخالف ما جاءت به العرب في حكمه الذوقيّ، وهو ما يسمّى(عمود الذّوق) أي الرّجوع في كلّ أمر يختلف فيه متذوّقو الأدب إلى ما تعارفَتْ عليه العرب، وأقرّت بصحّتِهِ وأُثِر عنها، فإنْ اعتُرِض أنّ أذواق النّاس مختلفة باختلاف البيئة والعصر، يُقال: إنّ عمود الذّوق قائمٌ على الدّربة والمران والتمرّس وإدامة النظر فيما أقرّت به العرب من أهل الفصاحة والبيان، وهذا يظهرُ في نصوص الآمديّ النّقديّة، فيقول:

ويبقى ما لا يمكن إخراجه إلى البيان، ولا إظهاره إلى الاحتجاج، وهي علّة ما لا يُعرف إلا بالدّربة ودائم التّجربة وطول الملابسة، وبهذا يَفضُل أهلُ الحذاقة بكلّ عِلم وصناعة مَن سواهم ممّن نقصت قريحته، وقلّت دربته، بعد أن يكون هناك طبع فيه تقبّلٌ لتلك الطّباع وامتزاج بها، وإلّا فلا يتمّ ذلك، ثم أكِلكَ بعد ذلك إلى اختيارك، وما تقضي عليه فطنتك وتمّيزك، فينبغي أن تُنعِم النّظر فيما يَرِد عليك، ولن ينتفع بالنّظر إلا مَن يُحسِن أنْ يتأمّل، ومَن إذا تأمّل عَلِم، ومَن إذا عَلِم أنصف.[٤٧٩]

يُقرّ الآمديّ بما أُشيرَ إليه من ضرورة توافر ذوق يعتمد على الدّربة والمران، ثمّ إنّه يقسم الذّوق على اختلاف النّاس وأحوالهم فيه إلى ثلاثة أقسام: (الطّبع، والحذق، والفطنة).

أمّا الطّبع فهو ضدُّ التكلّف، وهو ما طُبِع عليه الإنسان وفُطِر، ولكن الطّبع المَقصودُ هنا هو: ذاك الطّبع المَصقولُ على سُنَن العرب الخُلّص، وأصحابُه هم الذين يَرِدُون على الكلامِ، ويُوردونه بسجيّتهم في أحكامهم وتفسيرهم للنّصوص، فلا يحتاجون إلى تعلّمه إذ هم مجبولون عليه.

فمن خلال الطّبع المتمكّن في النّفس، والذي هو جزءٌ من (الذّوق العمدة) يتمكّن النّاقد من تفسيره النّص الإبداعيّ، ويطلق حُكْمَه على الشّاعر بالإحسان أو الإساءة وفق ما جرَت عليه العَرب في سُنَنهم.

وأمّا الحذق فهو في اللغة: "مهارة في كلّ شيء "[٤٨٠]، وهو عند الآمديّ في نصّه السابق: ما اكتسبه الإنسان بطول الدّربة والمران والممارسة بدوام التّجربة والمُلابسة، وهذا يعني أنّه يجب على النّاقد أن يدرّب ذوقه بكثرة النّظر في

[٤٧٩] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٤١١
[٤٨٠] ابن منظور (د.ت)، مادة (حذق)

آثار العرب وطريقتها، ومحاولة النّظر في نقد الآخرين، ومعرفة مناهجهم التي نهجوها، وإلّا فلا معنى لهذه الدّربة؛ لأنّ التّجربةَ لم تَصْقلها، ولا معنى لهذا التمرّس، ويكون بعد ذلك القدرة على تفسير النّص الأدبيّ، إذ من خلال هذه الدّربة يتكوّن ذوق النّاقد، ويُستدلّ على الطّبع السّليم، وتُعرف طريقة العرب وسنّتها، فإن قيل: إنّ أمرَ الطّبع والعادة التّغيُّر والاختلاف تبعاً لأحوال النّاس واختلاف الأسباب والعادات والزمان، يمكن القول:

إنّ المطبوع الحاذق الواثق بغزارته واقتداره لا بدّ من أن يكون فَطِناً، والفِطنة هي القسم الثالث من أقسام الذّوق عند الآمديّ كما يظهر في نصّه السابق، والفِطنة في اللغة: " كالفهم، والفطنة ضدّ الغباوة "[٤٨١]

والمقصودُ بها حسب نصّ الآمديّ: الجَمْعُ بين طَبعٍ مُثمرٍ وحِذقٍ ثاقب نافذ، يَستطيعُ صاحبُها الوقوف عند المعنى المُراد والتنبّه إليه، ومتى كَثُرت فطنة الرّجل كَثر نفاذ بصيرته، أي إنّ الناقد الفَطِن أكثر قدرة على التَّمييز والحُكم من النَّاقد المَطبوع أو النّاقد الحاذق؛ لأنّ الأمْرَ في تفسير النّص لا يقف عند حدود اللفظ وحده أو المعنى وحده، ومعرفة ما يجوز وما لا يجوز، وما جَرَت به العَرب، بل إنّ الأمر لَيتجاوز ذلك كلّه إلى دقائق المعاني والصّور والأخيلة، ومتى حصل للناقد طبع سليم مثمر، وحذق ثاقب نافذ، وفطنة نابهة غزيرة ملك (عمود الذوق) وصحّ منه حكمه على النّص، وقبل اتفاق هؤلاء ممّا وقع الإجماع فيه.

فالذوق هو علاج للنصوص الأدبيّة شعرها ونثرها، إنّه علاج بالنفس لتتعرّف خواصّ هذه النصوص من جهة جمالها أو قبحها، وهو أداة الحكم على النّصوص عند الآمديّ؛ إذ تثير هذه الأداة في نفس المتذوّق لذّة فنّية تبعث على الارتياح في نفس المتلقّي أولاً ثمّ الأديب ثانياً وجمهور المتلقين المستمعين ثالثاً، ويعزّز ذلك كثرة الشواهد من نصوص الآمدي التي مارسها على أشعار الشعراء، فالآمديّ صاحب ذوق عربيّ سليم على الرغم من مخالطته الحضارات المختلفة وسعة ثقافته، إلّا أنّ ذوقه بقي أميناً لمذاهب العرب القدامى، ومن هذه الشواهد بأحكامه التي كان يطلقها نقده لبيت أبي تمام:/الكامل/[٤٨٢]

جَثَمَت طُيورُ المَوتِ في أوْكَارِها فتَرَكْنَ طَيرَ العَقلِ غيرَ جُثومِ

[٤٨١] ابن منظور (د.ت)، ج١٣، ص: ٣٣٣

[٤٨٢] أبو تمام (د.ت)، ج٤، ص: ٢٦٦، طير العقل: الهامُ، قيل أراد الدّماغ

فقال الآمديّ في عن هذا البيت: "رديء في القسمة، رديءٌ في المعنى... لو قال:

سقطَت طُيورُ الرّوع فوقَ رُؤوسِـهم فتـرَكـنَ أطـيارَ العُقول تَحوم

لكان أيضاً قريباً من الصواب، فقد حمل المعنى على لفظ لا يليق به، ولا يؤدي التأدية الصحيحة عنه"[٤٨٣]

فالآمديّ يحتكمُ إلى الذّوق العربيّ في نقده هذا النّصَّ الأدبيّ، ويُحاول تقريب الفنّ من مذهب القدامى كي لا يَنبو به الطّبع ويرفضه الذّوق، فيبيّن خطأ الشّاعر في تحميلِ المَعنى على لفظٍ لا يَليقُ به ولا يؤدّيه تأديةً صحيحة، وكأنّ الشّاعر شُغِلَ عن تقليب المعنى وتسهيله بالنّظر إلى القافية فأخطأ في هذا البيت.

ومثلُ هذا الذّوق الخاصّ في النّقد عند الآمديّ يظهر حين يَعْمَدُ إلى أنْ يَقيس قُدرةَ الألفاظ على النّهوض بالمعاني داخل النّسيج النّصّي للأبيات، ويُوردُ على ذلك مثالاً:

" قال أبو تمّام: /الطويل/[٤٨٤]

مَضَى طَاهِرَ الأثوابِ لمْ تبْقَ بُقعةٌ غداةَ ثوى إلّا اشتَهتْ أنّها قبْرُ

قولُه: (إلا اشتهت أنّها قبْرُ) من ألفاظه الموضوعة في غير مواضعها، وما زال النّاس يستكرهونها لأنّه جعلها في موضع ودّت، وأنت لا تقول: أشتهي أنّي قد قدرت، وإنّما تقول: أودّ أنّي قدرت"[٤٨٥]

فالذّوقُ هو المَصدرُ الذي استدعى الآمديّ إلى استقباح هذه الكلمة (اشتهى) في هذا البيت لمعرفتِه الفرق الدّقيق للكلمات، فلَمْ يَطرب لها، ولم تتحقّقْ له الأَريَحيّة، ولأنّه يُدرِك أثَرَ الكلمات في النّفس يعمد إلى إصلاحها للشّاعر، ويدلّ على الكلمة الصّحيحة التي ينبغي أنّه استخدمها، " ولا شكّ في أنّ موضع (اشتهت) هنا غير لائق فهي كلمةٌ نافرة، وليس مكانها، ولا تعلّق لها بالصّورة، وإنّما يَليقُ بهِ الحَنين والاشتياق والرّغبة، وهي تختلف عن الشّهوة، وهذا فهم دقيق لدلالات الألفاظ "[٤٨٦]

---

[٤٨٣] الآمدي (١٩٦٠)، ج٢، ص: ٢٤٥
[٤٨٤] أبو تمام (د.ت)، ج٢، ١٥٩
[٤٨٥] الآمدي (د.ت)، ج٣، ص: ٥٠٥
[٤٨٦] المحارب (١٩٩٢)، ص: ٣٤٠

لَمْ يوظّف الآمديّ ذوقه لِيعيبَ الشّعراء فحسب، وإنّما كان كثيراً ما يَحتكِم إلى ذوقه في دراسةِ النّص ليبيّن الجودة والحُسن في تلك النّصوص الأدبيّة، هذا الذّوق الذي صقلَهُ بِكثرَة الدّربة وطول المُلابَسة، فصَار فيما يأتيه صَحيحاً سَليماً، ومن ذلك تعليقُه على أبياتٍ لأبي تمّام يقول فيها:/المنسرح/[٤٨٧]

كَالبَدرِ حُسْناً وقَدْ يُعاوِدُه عُبُوس لَيثِ العَرين في عَبَدِه

كَالسّيفِ يُعطيكَ مِلءَ عَينَيكَ من فِرِندِهِ تارةً ومِن رُبَدِه

فيقول الآمدي: " وهذا غاية في حسنه وصحّته وبراعته "[٤٨٨]

إنّ ثناءَ الآمديّ على حُسن هذه الأبيات هو حكم ذوقيّ يَعكس ارتياحه النّفسيّ وطَرَبه لمّا قرأها، قاده الذّوق الرّفيع إلى استحسانِ اختيار الكلمات للتّعبير عن وصف الممدوح، فذوق الشّاعر الفَطِن قاده إليها، وذائقة نقديّة عند المتلقّي جَعلَته يُقبِل عليها، ويَحكم بالجودة والحُسن لها، أي: أعمَلَ الآمديّ ذوقه الفنّي، ونقله إلى مرحلة التّقدير وإصدار حُكمِ القيمة، وهذا ما فَطِن إليه النّاقد عزّ الدّين إسماعيل إذ يقول: " إنّ حالة متلقّي العمل الفنّي النفسيّة تؤثّر في إقباله أو نفوره من مرحلة التّقدير والتّقويم، والأساس النفسيّ ذاتيّ بطبيعة الحال "[٤٨٩]

ويقوّي ذلك ما يرويه الآمديّ في باب احتجاج الخصمَين حين ادّعى أصحابُ البحتريّ أنّ دعبل الخزاعيّ قد طرَحَ شعر أبي تمّام وأرذَلَه، فردّ أصحاب أبي تمّام بقولهم: " أمّا احتجاجُكم بدعبل فغيرُ مقبول، ولا مُعوّل عليه؛ لأنّ دعبلاً كان يَشنأ أبا تمّام ويَحسدُه، وذلك مَشهورٌ مَعلومٌ منه "[٤٩٠]

عَلِم أصحاب أبي تمّام أنّ المتلقّي (دعبل الخزاعيّ) يُضمِر في نفسه كُرهاً وحَسداً لأبي تمّام . وعُرف بذلك . فأطلق حكمه بالرّفض لشعره وعدم قَبوله، وهذا الحُكْم النّفسيّ متّصل بحال دعبل وهو يتلقّى شعر أبي تمّام، ولتوضيح هذه العلاقة تجدرُ الإشارة إلى أنّ المختصّين بعِلم النّفس كانوا قد ذهبوا إلى تحديد مفهوم الذّوق بانّه: " قوّة يُقدَّر بها

---

[٤٨٧] أبو تمّام (د.ت)، ج١، ص: ٤٤٠ ـ عَبَده: أنفِه ـ ربده: هي كالكلف فيه
[٤٨٨] الآمديّ (د.ت)، ج٣، ص: ٥٦٩
[٤٨٩] إسماعيل (١٩٩٢)، ص: ٣٤٧
[٤٩٠] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٢٢

الأثَرُ الفنّيّ، أو هو ذاك الاستعداد الفطريّ والمُكتسَب الذي نقدّر به تقدير الجَمال والاستمتاع به ومحاكاته بقدرِ ما نستطيع في أعمالنا وأفكارنا وأقوالنا "[٤٩١]

فالنّاقد في مَقام دراسة الأدب وتحليل النّصوص يتعامل مع الفنّ، هذا الفنّ الإبداعيّ هو قوام حياة المبدع وتجلّيات نفسه، يستطيع تفحّصها من خلال ذوقه الذي يكون فيه ما يُحمَد، وفيه ما يُكرَه، يقول النّاقد علي جواد طاهر: "أقلّ ما في ضرورته أنّ النّاقد يتعامل مع الفنّ، وقوام الفنّ الحياة، وقوام الحياة نفس الفنّان وما انطبع في نفس الفنّان من آثار الطّبيعة والمجتمع، فملأها عاطفة وأثارها خيالاً، فشحن الألفاظ والصّور قوّة وتأثيراً "[٤٩٢]

وهذا يشجّع على القول: تتجمّع لدى النّاقدِ القابليّة النّفسيّة والذوقيّة، والأدوات العقليّة قبلَ الشّروع في قراءة النّص الأدبيّ، وتفسيره، وعند ذلك تخلق العاطفة لديه بواعث كثيرة ذاتيّة وموضوعيّة، ويعزّزه ما يُلمَح من خفايا كلمة (النّقد) إذ تشيرُ في معنىً من معانيها إلى خَدسٍ نَفسيّ تُحدِثه في نفس الأديب، وذلك حين قالوا في حديث أبي الدّرداء: " إنْ نقدتَ النّاس نقدوك، وإنْ تركتهم تركوك، أي عِبتَهم واغتبتهم قابلوك بمثله "[٤٩٣]

فالنّقد على ذلك مباشرةُ الحَاسّة الظّاهرة أو الباطنة للنّصّ الأدبيّ، وإظهار الحُكم من تجلّيات الرّوح والقلب إلى مقام النّفس.

ولعلّ حكم الآمديّ يصدر عن تأثّر نفسيّ، وذلك مثل حُكمِه على بيت البحتري: /الطويل/ [٤٩٤]

شَنِئْتُ الصَّبَا إذ قِيلَ وَجَّهنَ قصدَها وعاديتُ مِن بينِ الرّياح قَبُولَها

" فقوله " وجّهنَ " يعني الحمول، والهاء في " قبولها " راجعةٌ إلى الرّياح، وهذا ممّا يُوهِمك أنّه أراد ريحَين، وإنّما أراد ريحاً واحدة، وسمّاها باسمَيها، فقال: شنئتُ الصَّبا، وعاديتُ القَبُول: أي أبغضتُ هذَين الاسمَين؛ لأنّ حمول

[٤٩١] عبد القادر (١٩٦٣)، ص: ٣٤٧
[٤٩٢] طاهر (١٩٧٩)، ص: ٤٢٣
[٤٩٣] ابن منظور (د.ت)، مادة (نقد)
[٤٩٤] البحتريّ (١٩٦٤)، ص: ١٧٩٦ ـ وفي الدّيوان (وجّهنَ نحوها)، شنئتُ: أبغضتُ ـ الصّبا: ريح مهبّها من جهة الشّرق ويقال لها: القَبول

الظّاعنين توجّهت نحوها، ولم يَقُلْ: إنّ الحمول توجّهنَ إلى وجهتَين مختلفَين، وحكى ابن الأعرابي – أو حكى عنه – أنّه قال: القَبُول كلّ ريحٍ طيّبة المَسّ ليّنة، لا أذى فيها، سُميّت قبولاً لأنّ النّفس تقبلها "[٤٩٥]

فهذا نقد تصوريّ في النّفس وما يجول فيها، خضع فيها النّاقد إلى العُرف العامّ المُحيط به، إذ استمدّ معنى الكلمة ممّا تعارَف عليه النّاس، مُدركاً حقيقة التوهّم الذي قد يصيب بعضهم في قصور فهمه لدلالات الألفاظ، وأهميّة الاختمار الإبداعيّ في نفس المبدع في حُسن اختيار الألفاظ، وقد رضي النّاس بتسمية الرّيح الطيّبة قَبولاً لأنّ النفس تقبلها.

ومن هذه الملاحظات النفسيّة يُتوصّل إلى خبر الآمديّ مع بيت لأبي تمّام عدّه من أخطائه، فقال:

ومِن خطئه قولُه:/البسيط/٤٩٦

مِن حُرقةٍ أطلقتْها فُرقةٌ أسرَت قلباً، ومن غزلٍ في نَحرِهِ عَذَلُ

قولُه أطلقَتْها فُرقة أي أبرزتها وأظهرتها، وإنّما قال أطلقتها من أجل قوله أسرَت قلباً، ليطابق بين الإطلاق والأسر، وقوله أسرت قلباً يعنى الفُرقة، وهو معنىً رديء؛ لأنّ القلب إنّما يأسره ويملكه شدّة الحُبِّ، لا الفراق، فإن لم يكن مأسوراً قبل الفراق فما كان هناك حُبّ، فلِمَ حَضَر التّوديع؟ وما كان وجه البكاء والاستهلاك والوَجَل الذي ذكره قبل البيت، والقصّة الفظيعة التي وصف الحال فيها عند مفارقتهم؟ وما علم أنّ للفراق لوعة صعبة، وناراً مُحرقة عند وروده وفُجأَته؛ فلا يُسمّى ذلك أسراً ولا علاقة! وإنّما مِحنة تطرأ على أسير.[٤٩٧]

فالنّاقد لَمْ يُعجبه أسرُ القلب لِما فيه من معاني الافتراق وإثارة أحزان النّفس، فجاء المعنى رديئاً لم تقبله نفس المتلقّي، فَحَالُ هذا القلب أن يكون مأسوراً قبل الفراق لا عند التّوديع، فصحّة الذّوق عند النّاقد تأبى مثل هذا الخطأ، وهذه نرجسيّة من المبدع تظهر في لحظات الإبداع، فالشّاعر أراد أن يظهر شدّة تعلّق المحبوبة به بكثرة دموعها التي

[٤٩٥] الآمدي (١٩٦٠). ج١، ص: ١٨٩
[٤٩٦] أبو تمّام (د.ت)، ج٣، ص: ٧
[٤٩٧] الآمديّ (١٩٦٠)، ج١، ص: ٢٢٣

أثّرت في قلبه ساعة الفراق، وهذه النرجسيّة يسمّيها فرويد .رائد التّحليل النّفسيّ في دراسة الأدب . " الأوليّة المطلقة، وهي تظهر في أوقاتٍ مُناسبة كلحظات الإبداع مثلاً "[٤٩٨]

والشّاعرُ الحاذِقُ هو الذي يَحرِص على مُفتتَح قصائده لِيحصلَ له هيئة السّمع النّشطة، فيُقبِل على شعره ويَطرب لما يستمع، وقد أدرك الآمديّ هذه الحقيقة النفسيّة فلَمْ يَستحسن قول البحتريّ:/الطويل/[٤٩٩]

قفا في مغاني الدار نسأل طلولها عن النّفر اللائين كانوا حلولها

وعلّق عليه بقوله: "وهذا الابتداءُ ليس بالجيّد؛ من أجل قوله "اللائين"؛ لأنّها لفظة ليست بالحلوة ولا مشتهاة، وليست مشهورة "[٥٠٠]

فالنّاقدُ يأخذُ على الشّاعر تقصيره في تجويد مطلع قصيدته، فشكّلت في النّفس نفوراً بهذا الاستهلال الذي يَصرِفُ القارئَ والمتلقّي عن الغَرَض الحقيقيّ من القصيدة.

أدرك الآمديّ هذه الحقائق النّفسيّة في قراءة الأدب ونقده حتّى تشكّلت على يديه قواعد ونظريّات أسّست للمنهج النّفسيّ في النّقدِ الأدبيّ، ولكنَّها لا تَتصِلُ بأيّ سَببٍ من الأسباب بعِلْمِ النّفس التّحليليّ المعروف اليوم، وإنّما كانت ملاحظات قدّمها النّاقد لِسَلامة ذوقه، وإخلاصه لمذاهب العرب القدامى.

ويضيفُ الآمديّ إلى هذه الملاحظاتِ صِفاتِ الكَلامِ ومُوافقته النّفس وإقبالها عليه، فيجد تأثير الكلام إنّما يكونُ بِسهولةٍ وسَلاسةٍ ولُطفٍ مع جودة مَطالعه وحُسن نَظمِه بكلّ أجزائه وأركانه،

ومن جيّد شعر أبي تمّام أيضاً في هذا الباب قوله:/الوافر/[٥٠١]

أَرَامةُ كنتِ مَألفَ كُلِّ ريمٍ لو استمتعتِ بالأُنْسِ القديمِ
أدارَ البُؤسِ حَسَّنكِ التَّصابي إليَّ فَصرتِ جَنّاتِ النّعيمِ
لَئن أصبحتِ مَيدانَ السّوافي لَقد أَصبحْتُ مَيدانَ الهُمُومِ

---

[٤٩٨] فرويد (١٩٩٨)، ص: ٢٠
[٤٩٩] البحتريّ (١٩٦٤)، ص: ٥١١
[٥٠٠] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٤٤٠
[٥٠١] أبو تمّام (د.ت)، ج٣، ص: ١٦٠، رامة: اسم موضع، السّوافي: جمع سافية وهي الرّيح التي تسفي التراب

ومِمّا ضَرَّمَ البُرَحَاءِ أنّي شَكَوتُ وما شَكَوتُ إلى رحيمِ

أظنُّ الدَّمعَ في خَدِّي سَيبقى رُسوماً مِن بكائي في الرّسومِ

وهذا مِن أسهلِ كَلامهِ وأسلس نَظمه، ومن أبعد قولٍ من التكلّف والتّعسّف، وأشبهه بكلام المطبوعين وأهل البلاغة، وقوله:" فصرت جنّات النّعيم " معنىً حسنٌ، ولكن فيه إسراف أن يجعلَ داراً خَلَت من أهلها وسمّاها دار بؤس وهو باكٍ فيها جنّات النعيم[٥٠٢]

فالنّفس تقبل اللطيف من الكلام، وتنبو عن الغليظ وتقلق من الجافي البشع، فلمّا استعمل الشّاعر الألفاظ السّهلة في سلاسة نظم حَكَمَ له النّاقد بالشاعريّة المُوافِقة لمذاهب العرب، وكأنّه طَرِب لهذا الشّعر وارتاح له لِموافَقتِه هواه في تفضيل الشّعر العربيّ.

فهذه الأحكام النّقديّة التي جاء بها الآمديّ وافقها النّقد النّفسيُّ، وأُصِّلت أحياناً ضمن قوانين نفسيّة وقواعد أرضَتْ أذواقاً مختلفة، غير أنّها في مجملها لا تخرج عن دائرة النّقد الانطباعيّ الذوقيّ الذي لم يكن له قوانين تحكمه أو تنظمه، إنّما المعوَّل عليه في ذلك الذّوق الشّخصيّ الذي يبتعد عن التّعليل أحياناً، أي هو حُكْمٌ نقديّ " يَنطلِق من انطباع آنّيّ لا من رَويّة وتفكير في مادّة الشّعر "[٥٠٣]

فإذا كان تفسير النّص الأدبيّ أو النّقديّ ينطلق من ملاحظات ذاتيّة وآراء نفسيّة، فإنّه تفسير انطباعيّ ذاتيّ، مَرجِعُه الرّأي الخاصّ والذوق الشخصيّ.

---

[٥٠٢] الآمديّ (١٩٦٠)، ج١، ص: ٤٧٨ـ ٤٧٩

[٥٠٣] الزعبي(٢٠١٣)، ص: ٥٢

ثانياً: . تعليل النّص وفق المقدرة النّقديّة ومَوضوعيّة النّاقد ومَقاييسه

إنّ المتتبّع لآراء الآمديّ النّقديّة ومِنهاجه في دراسة النّصوص، سيجد أنّ الذّوقَ كان قانونه الأساسيّ في الحُكم؛ إذ كان هذا الذّوق وليد المَقدِرات والخِبْرات الذاتيّة المَحضة، غير أنّ تلك الأحكام الانطباعيّة غير مُعتمدَة على قوانين مُعلَّلة في مُعظمِها؛ ولذلك كثيراً ما يلجأ الآمديّ إلى المنهجيّة العلميّة في نقده، فيحاول تعليل الأحكام النّقديّة في محاولةٍ لإصدار حُكم القيمة، بوصفه الغاية في قراءة الأدب ونقده، فظهر النّقد التّعليليّ في مرحلة مُتطوّرة من مراحل النّقد عنده، سايَرَ من خلاله التقدّم الحضاريّ ونشوء تيّارات فكريّة ومذهبيّة جديدة، مثل: المذهب الكلامي، ووجود الفلسفة اليونانيّة، وتأثّر بعض النقاد في عصره بهذه الفلسفة وآراء أصحابها، وكذا الانفتاح الثقافيّ، فاستثمر النّاقد أدواته المعرفيّة والنقديّة ليعلّل أحكامه التي يُصدِرها على النّصوص الأدبيّة، فبدَت أحكامه أكثر منهجيّة من نقده الذّوقي، وهذا التّعليل خاضعٌ عنده لمنهج علميّ يتموّج بانطباعات ذوقيّة، في محاولة منه ليُشعِر النّاقد أنّ ما يقوله في الكشف عن مواطن الجمال أو القبح في الشّعر هو الصّحيح، وأنّ ما سواه غير صحيح، وأنّ هذا غاية ما يطمح إليه النّقد الأدبيّ.

ولو تتبّع القارئ تلك الآراء ولاحظ التّباين في التعليلات النّقديّة بين الآمديّ ونقّاد عَصرِه أو السّابقين لَأدركَ أنّ النّاقدَ لا يَستطيع وضعَ قاعدة ثابتة، أو تقديم برهانٍ علميّ يقيناً؛ ولذا لا يمكن التّسليم بوجود نقد أدبيّ صائب وآخر خاطئ، ولكن يوجد نقد أدبيّ قادر على تفسير العمل الأدبيّ أكثر من غيره، أي هناك نقد أكثر قدرة من نقد آخر في تفسير الأعمال الأدبيّة وتأويلها.

لَم يكن النّقد التعليليّ عَبَثاً عند النّاقد، بل انطلق فيه من مقاييس اتّخذها لنفسه، ومعايير جعلها أساساً في عمله، فكانت بذلك مرجع أحكامه وتعليلاته في قراءة النّصوص الأدبيّة، وظهرت هذه المقاييس في أثناء قراءة النّصوص حين كان الآمديّ يَستقرِئ النّصَّ الأدبيّ، ويستخرج منه أدلّة تثبت خلله أو فساده، أو تثبت حُسنه وجودته، وهذه المقاييس هي: . المقياس العَروضيّ، والمقياس اللغويّ، ومبدأ اللياقة في الشّعر

أ: المقياس العَروضيّ

الوزنُ والقافية جزءٌ من موسيقا الشّعر، وسِمَة تميّزه . مع غيرها . من فنون القول؛ لذا كان علم العَروض مقياساً مهمّاً اعتمده الآمديّ في قراءة النّصوص وتفسيرها. إذ الموسيقى الشّعريّة ليست معياراً جماليّاً فحسب، بل إنّها بحركاتها وسكناتها تؤلّف جرساً موسيقيّاً ذا بنى إيقاعيّة، تُفصح عن حُسن استخدام الألفاظ أو الإساءة لقائل هذا الشّعر أو ذاك " فللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، ويَرِد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه "[٥٠٤]

وكان الخليل بن أحمد الفراهيديّ " أوّل من اخترع علم العروض وفتقه، وجعله ميزاناً للشعر"[٥٠٥]

فبوضعه ذلك قدّم للعلماء بالشّعر وللنقّاد مصطلحاً للعيوب الشكليّة أو الإجادة في الوزن، كان معيارهم إذا أرادوا نقد الشعر من هذه النّاحية.

وحين عمد الآمديّ إلى الموازنة بين قصيدتَين للشاعرَين اتّخذ الوزن العروضيّ مقياساً في موازنته، يحكم بالشاعريّة والتقدمة لمن أجاد في الوزن والقافية، فيقول: " فأمّا أنا فلستُ أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر، ولكنّي أوازن بين قصيدتين من شعرهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية ".[٥٠٦]

فهو يتّخذ الوزن والقافية وائتلافهما مع المعنى مقياساً فنّياً له في هذه المفاضلة، فيشكّل الإيقاع عنده ضرورة تستدعي تقديم أحد الشاعرَين على الآخر؛ وذلك لارتباط الشّعريّة العربيّة القديمة بالوزن والقافية؛ إذ تميّزانه عن سائر أجناس القول وأصناف الكلام، فالآمديّ يأخذ على أبي تمّام كثرة الزّحافات في شعره، واضطراب الوزن في قصائده، ويفرد لذلك باباً مستقلّاً في موازنته، ليأتي بأشعاره يحاكمها على أساس الوزن والإيقاع، فيقول:

" فمن ذلك قوله:/الطويل/[٥٠٧]

وأنت بمصرٍ غايتي وقرابتي بها، وبنو أبيك فيها بنو أبي

---

[٥٠٤] ابن طباطبا (٢٠٠٥)، ص: ٢١

[٥٠٥]. ابن المعتزّ (١٩٨٢)، ص: ٩٥

[٥٠٦] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٥

[٥٠٧] أبو تمام (د.ت)، ج١، ص: ١٥٥، وفي الديوان (وبنو الآباء فيها بنو أبي)

وهذا من أبيات النّوع الثّاني من الطّويل، ووزنه: " فعولن مفاعيلن " وعروضه وضربه مفاعلن؛ فحذف نون فعولن من الأجزاء الثّلاثة الأول، وحذف الياء من مفاعيلن التي هي المصراع الثّاني، وذلك كلّه يسمى مقبوضاً؛ لأنه حذف خامسه ".[٥٠٨]

يأخذ الآمديّ على الشّاعر كثرة إتيانه الزّحافات في هذا البيت ويعيبه بذلك، بل إنّه يذهب أبعد من ذلك حين يورد تعليق دعبل الخزاعيّ إذ يقول: " وذلك هو ما قاله دعبل بن عليّ الخزاعيّ وغيره من المطبوعين: إنّ شعر أبي تمّام بالخُطَب وبالكلام المنثور أشبه منه بالكلام المنظوم ".[٥٠٩]

وكأنّ الشاعر إذا اختلّ وزنه فقدَ صِفة الشّاعريّة لكثرة أخطائه في استقامة الوزن، وما يورده من زحافات في الحذف من تفعيلات البحر العروضيّ الذي ينسج على منواله.

وكذلك يورد للبحتريّ عيوباً في شعره من ناحية الوزن واضطرابه . وإنْ كان الآمديّ يفضّله على أبي تمّام . فيقول: " وما رأيت شيئاً مما عيب به أبو تمّام إلا وجدت في شعر البحتريّ مثله، إلا أنّه في شعر أبي تمّام كثير وفي شعر البحتريّ قليل: من ذلك اضطراب الأوزان في شعر أبي تمّام ".[٥١٠]

فيجد الناقد هنا علّة للبحتريّ يفضّله بها على أبي تمّام، وتلك علّة يقدّمها للمتلقّي يعتذر فيها عن الشّاعر لِمَا أتى به من الزّحافات في شعره، وذلك بمثل تعليقه على قول البحتريّ: /الخفيف/[٥١١]

ولماذا تتبّعُ النّفس شيئاً جعل الله الفردوس منه بواء

فيقول الآمديّ معلّقاً:

وكذلك وجدته في أكثر النّسخ وهذا خارج عن الوزن، والبيت من العروض هو البيت الأول من الخفيف وهو سداسيٌ وزنه:

---

[٥٠٨] الآمديّ (١٩٦٠)، ج١، ص: ٣٠٦
[٥٠٩] نفسه، ج١، ص: ٣٠٦
[٥١٠] نفسه، ج١، ص: ٤٠٨
[٥١١] البحتري (١٩٦٤)، ص: ٤٠

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

وتقطيعه:

ولماذا تتبعن تفشيئاً جعللاهل فردوسمن هبواء

فعلاتن مفاعلن فاعلاتن فعلاتن مستفعلن فعلاتن

فحذف ألف " فاعلاتن " الأولى والثانية والأخيرة فصارت فعلاتن، وسين " مستفعلن " الأولى فصارت مفاعلن، وذلك كله زحاف جائز، وزاد في البيت سبباً، وهو حرفان: الهاء من اسم الله عز وجلّ، واللام من لفظ الفردوس، وهو إكفاء، ولا أعرف مثل هذا البيت، وقد رأيت في بعض النّسخ " جعل الله الخلد منه بواء " فإن يكن هكذا قال فقد تخلّص من العيب ويكون تقطيع البيت:

جعللا هلخلد من هبواء[٥١٢]

فبذلك فاضل الآمديّ بين الطائيين من جهة الوزن والإيقاع مقدّماً البحتريّ على خصمه، ولشدّة إعجابه بالبحتريّ وتقديمه يحاول إيجاد علّة لاضطراب الوزن عنده من ناحية الزحافات والعلل، وذلك بقوله: " وذلك كلّه زحاف جائز" وهذا يدلّ على سعة معرفة الآمديّ بعلم العروض، وقدرته على تفسير النّصّ الذي وظّفه في المفاضلة النقديّة بين الشّاعرَين.

[٥١٢] الآمدي. (١٩٦٠)، ج١، ص: ٤٠٨ـ ٤٠٩

ب . المقياس اللغويّ

لعلّه لا يُضاف جديدٌ إذا قيل: إنّ مفهوم النّقد اللغويّ شَهِد منذ نشأته عدداً من التحوّلات كان لها عمق الأثر، وذلك بالنّسبة إلى مُجمَل مفاهيمه ومُصطلحاتِه التي استقرّت في أذهان المُشتغلِين به.

والنّقد اللغويّ جانب من جوانب اهتمام العرب بلغتهم، ووسيلة اتّخذها الآمديّ وسائر النّقاد المُحافظين لبيان جمال العربيّة والحفاظ على سلامتها ونقائها.

وترجع معرفة النقاد بالنّقد اللغويّ إلى مرحلة مبكّرة من العصر الجاهليّ، ذلك العصر الذي وصل إلينا نتاجه الإبداعيّ في صورة تمثّل درجة عالية من النّضج والإتقان، وهو لم يبلغ هذه الدّرجة إلّا بعد أن تعاقبت عليه مراحل، خضع خلالها إلى عمليّة نقد وتهذيب وتقويم في أوزانه وأساليب صياغته، فكانت صورة هذا الشّعر في عصره وصورة الشّعر في العصور اللاحقة تنتظمها لغة مشتركة لا تكاد تظهر فيها اللهجات المتباينة التي كانت سائدة بين القبائل.

ومِصداقيّةُ النّص النّقديّ عادةً ما تتبلورُ في عدّه تابعاً للإبداع: إبداع الأديب الأوّل، وإبداع ناقده، فهو إنشاءٌ على إنشاء وإنْ اختلفت الوظيفة بين الأديب والنّاقد، ومنهُ وجد الآمديّ سبيلاً لمُمارسةِ نقدهِ اللغوي على النّصوص الأدبيّةِ، وإن كانت غايته الأساسيّة اللغة الأدبيّة، والحفاظ على مذاهب الأوائل.

. الخروج على قواعد النّحو أو موافقتها

ليس من شكّ في أنّ لغة الكلام العاديّ تنقل أفكار المتكلّم إلى السّامع، وعلى الإنسان أن يلتزم في حديثه العاديّ بلغة الجماعة، ويخضع لما تتبعه هذه اللغة من نظام في أساليبها ومفرداتها وتراكيبها، كما يتقيّد بمدلولات الألفاظ فلا يحيد عن شيء من ذلك؛ لِيضمَن للغته أن تؤدّي ما يريد، ولو حاول فرد أن يخرج في صياغته عن النّظام اللغويّ للجماعة سيُتّهم بالتقصير في نصّه، والإغراب في نسجه، ثمّ إنّ نشأة الآمديّ اللغويّة، ومحاولة الحفاظ على أصالة التعبير العربيّ الذي ورثه من القدماءِ، جعله يرى أخطاء المُحدَثين، وعدّها عيباً مذموماً إذ لم يقبل من هؤلاء

المُحدَثين أن يأتوا بما لم يعهدوه من قبل من ألفاظ في أشعارهم هي أقرب إلى الحياة الجديدة والعصر الحديث الذي هم فيه، فهذا الآمديّ يقف مع أبي تمّام في قوله: /الطويل/٥١٣

رضيتُ وهلْ أرضى إذا كان مُسخطِي من الأمرِ ما فيه رضا مَن لهُ الأمرُ

يعلّق الآمديّ على هذا البيت فيقول: " فقوله في البيت " وهل أرضى " تقريرٌ لِفعلٍ يَنفيه عن نفسِه، وهو الرّضا، كما يقول القائل: وهل يمكنني المقام على هذه الحال؟ أي: لا يمكنني، وهل يَصبِرُ الحُرّ على الذّلّ؟ وهل يُروَى زيدٌ؟ أو هل يَشبع عمرو؟ وهذه أفعال معناها النّفي؛ فقوله " وهل أرضى " إنّما هو نفي للرّضا، فصار المعنى ولست أرضى؛ إذ كان الذي يسخطني ما فيه رضا من له الأمر: أي رضا الله تعالى، وهذا خطأ منه فاحش"٥١٤

يظهر الآمديّ هنا ناقداً لغويّاً لم يستسغ مجيء الاستفهام في هذا الموضع غير المناسب له باستعماله أداة الاستفهام مع فعل يراد منه النّفي، فخرج بالمعنى إلى فاحش الخطأ، فعابَهُ الآمديّ به، فلَم تسمح مقدرته اللغويّة تجاوزَ هذا اللحن في استخدام القاعدة.

وبمثل هذا النّقد خطّأ الآمديّ أبا تمّام مرّة ثانية في بيته:/الكامل/٥١٥

فافزعْ إلى ذُخر الشّؤونِ وعَذْبِهِ فالدّمعُ يُذهِبُ بعض جَهْدِ الجَاهِدِ

يعلّق الآمديُّ، فيقول: " قولُه: يُذهِب بعضَ جَهد الجاهد، أي بعضَ جهد الحزن الجاهد، أي: الحزن الذي جهدك، فهو جهد الجاهد لك، ولو كان استقام له أنْ يقول: بعض جهد المجهود، لكانَ أَحسَن وأليَق، وهذا أغربُ وأظرفُ، وقد جاء أيضاً فاعل بمعنى مفعول، قالوا: عِيشة راضِية، أي بمعنى: مَرْضِيّة، ولَمْحٌ باصر، وإنّما مُبصر فيه، وأشباهٌ لهذا كثيرة معروفة، ولكن ليس في كلّ شيء يقال، وإنّما ينبغي أن ينتهي في اللغة إلى حيث انتهوا، ولا يتعدّى إلى غيره "٥١٦

---

٥١٣ أبو تمام (د.ت)، ج١، ص: ١٧٦
٥١٤ الآمديّ (١٩٦٠)، ج١، ص١٩٠
٥١٥ أبو تمّام (د.ت)، ج١، ص: ٤٠١، وفي الموازنة: ج١، ص: ٢٠٩، وفي الديوان: ذخر الشّئون وغربه
٥١٦ الآمديّ (١٩٦٠)، ج١، ص: ٢٠٩

فالنّاقد بصيرٌ باستعمالاتِ الكلمات وتصريفها، جَعَلَ الشّاعرَ مُخطِئاً بتجاوزه ما عليه أهل اللغة، فأكسَبَ شعرَه هذه النّظرةَ اللغويّة الخاطئة، باستعماله صيغة اسم الفاعل في مكان اسم المفعول حسب معنى البيت، وهو شاعر مُحدَثٍ لا ينبغي له تجاوز ما قرّره السّابقون في هذه الاستعمالات الصّرفيّة.

ويستمرّ الآمديّ في تتبّع هذه الأخطاء اللغويّة في أشعار المُحدثين، فيورد بيتاً لأبي تمّام: /البسيط/٥١٧

مِيلوا إلى الدّار مِن لَيلى نُحييها نَعَم، ونسألها عن بعضِ أهليها

ثمّ يعلّق قائلاً: " وهذا البيت رديء؛ لقوله: " نَعَم " وليس بالمعنى إليها حاجة، جاء بها حشواً. ومن الحشو ما لا يقبح، و" نَعم" ههنا قبيحة "[٥١٨]

أساءَ الشّاعرُ باستخدامه حرف الجوابِ (نعم)، ولا يحتاج المعنى إلى جوابه هذا؛ إذ لا سؤال حتّى يحتاج إلى جواب، فكانت حشواً زائداً قاده إلى القبح والعيب.

وللبيت عند الآمديّ وجهٌ آخر أخطأ فيه الشّاعرُ، فيقول: " وقال في بيته نحييها، والأجود نحيّها جزماً لأنّه جواب الأمر، وقد يكون نحييها رفعاً على الحال، والجواب ههنا أجود من الحال "[٥١٩]

رأى الآمديّ الناقد اللغويّ أن في البيت توجيهاً لكلمة (نحييها) بالجزم أولى من الرّفع، وإن كان الرّفع لأجل إعراب الجملة حالاً هو صحيح وممكن، لكن سياق الكلام يرجّح اعتماد الجزم بجواب الطّلب الذي يدعو إليه السّياق العام للجملة، فيصحّ المعنى بتآلف اللفظ مع المقصود من الكلام.

لم يتوقّف النّقد اللغويّ عند تتبّع أخطاء الشّعراء في الخروجِ على القاعدة النّحويّة فحسب، بل كثيراً ما يوجّه مثل هذا النّقد إلى الشّاعر في اللحن الإعرابيّ، ومن ذلك ما وجّهه الآمديّ لأبي تمّام فيقول: " وقال: /البسيط/٥٢٠

سِتين ألفاً وسَبعينَاً ومثلهما كتائب الخيل تحميها الأراجيل

---

٥١٧ أبو تمام (د.ت)، ج٣، ص: ١٧٥
٥١٨ الآمديّ (١٩٦٠)، ج١، ص: ٣٤٢
٥١٩ نفسه، ج١، ص: ٣٤٢
٥٢٠ أبو تمام (د.ت)، ج٣، ص: ١٣٧

فَنَوّن النّون من " سبعين " وهذا لا يسوّغه مُحدَثٌ، ونحو هذا ممّا ليست بنا حاجة إلى ذكره؛ لأنّا لم نتتبّعه ولا عِبناه به؛ لِمَا وصفناه في باب اللحن وكثرته في أشعاره المتأخّرين، وإنّما عبناه بخطئه في معانيه "[٥٢١]

يظهرُ الآمديّ ناقداً لغويّاً مرّة ثانية، إذ لم يستسغ من الشّاعرِ المتأخّر هذا الإنشادَ بتنوين نون العدد في كلمة (سبعين)، وهو لا يُبدِي استغرابَه منه لإتيانه بهذا اللحن الذي كان الأجدرُ به الإعراضَ عنه، وما عدم استغرابه إلّا لِكثرة ما جاء به الشّعراء المُحدثون.

إنّ سعي الآمديّ إلى البحث عن أخطاء الّشعراءِ كان يقابله نموذج كَلاميّ مِثاليّ، يَقيسُ عليه أحكامه، فاتّخذ من كلام القدماءِ شَكلاً مثاليّاً في التّعبير وجَبَ اتّباعه، وإنْ كان يخالف لغة العصر المألوفة للمُحدثين " فالشّاعرُ قد يَضطرُّه الوزنُ أيضاً إلى تحريك ما يجب إسكانه، وعندئذٍ يتأوّله النّحويّون واللغويون؛ لأنّهم لا يريدون أن يعترفوا بأنّ الشاعر قد يفعل ذلك محافظةً منه على موسيقى الشّعر، وإن كان يخالف اللغة المألوفة "[٥٢٢]

فالآمديّ جعل معياراً للغته التي يرتضيها من الأدباء في إبداعهم الفنّي اعتماداً على كلام العرب المأثور وطريقتهم في القول، وإنْ قلّ الاستخدام المألوف لها، ويظهر ذلك في تعليقه على بيت للبحتريّ، فقال:" وقد قال البحتريّ:/الطويل/[٥٢٣]

لَعَمْرُ أبـي الأيّام ما جَارَ حُكْمُها عَليَّ ولا أعطيتُها ثِنى مِـقوَدِي

فجعل للأيّام أباً "[٥٢٤]

ومن هذا المعيار اللغويّ يتوجّه الآمديّ إلى عدم جواز حذف المضاف إلّا بقرينة تدلّ عليه، ويظهر نقده اللغويّ في ذلك بما قاله حول بيت أبي تمّام: /البسيط/[٥٢٥]

لو كانَ في عاجِلٍ من آجلٍ بَدَل لَكان في وعدِهِ من رِفدِهِ بَدَل

---

[٥٢١] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص:١٠
[٥٢٢] عبد التّواب (١٩٨٣)، ص: ١٧٤
[٥٢٣] البحتري (١٩٦٦)، ص: ٧٧٢
[٥٢٤] الآمديّ (١٩٦٠)، ج١، ص: ٤٥٦
[٥٢٥] أبو تمام (د.ت)، ج٣، ص: ١٠

فلو أراد ما ظننته وذهبت إليه . وذلك ليس بمعلوم، ولا في البيت عليه دليل . لم يلتفت إلى إرادته؛ لأنّك إذا فصلْتَ الإضافةَ من عاجلِ قولٍ أو آجلِ فِعْلٍ ففرّقتَ بين المُضاف والمضاف إليه لم يَدلّ أحدهما على الآخر؛ لأنّ لفظة (عاجل) لا تدلّ غير مضافةٍ على ما تدلّ عليه لفظة " عاجل قولٍ " كما أنّ لفظة "آجل" لا تدلّ على " آجل فعلٍ "ولا يدلّان أيضاً على شيء مُضمَر، كما أنّ قولك: "زيد أوّل ناطقٍ وآخر ساكتٍ، وعمرو أوّلُ خارج وآخرُ قادمٍ، وبكر أوّلُ آخذٍ وآخر تارك" إذا أفردْتَ "أول" و "آخر" لم يدلّا على شيء ممّا أُضيف إليه، ألا ترى أنّ الأصمعيّ أنْكَرَ على ذي الرّمة قولَه يَصِف الوَتَر:/البسيط/٥٢٦

كَأنّه في نِياطِ القَوسِ حُلقوم

فقالَ: حُلقوم ماذا؟ إذ كان يَجِب أنْ يقولَ: حلقوم طائر، أو حلقوم قطاةٍ، أو غيرهما ممّا يُشبِه الوَتَر في الدّقة، وإلّا فقد يكون الحُلقوم حلقوم فِيل، أو حلقوم بَعير، وهذا مِن الأصمعيّ إنكارٌ صحيحٌ، وإن كان لا يَلزم ذا الرّمة فيه ما يَلزم أبا تمّام؛ لأنّ العَرَب لا تُشبِّه الوترَ إلا بحلقوم الطّائر.[٥٢٧]

لا يمكن للمتلقّي أنْ يُحمّل اللفظَ أكثرَ مِن ظاهرِهِ فيَجهد تفكيره فيما أراده الشّاعر، فكلمة (عاجل، وآجل) مضافان حذف المضاف منهما، فوقعا موقع النّكرة، وعند ذلك لا يمكن فهم المراد بتحديد معناهما، وكأنّ البيت يَعمَد إلى تفضيل الآجل على العاجل، فإذا كان كذلك فهو مخالفٌ لِمَا عليه النّاس، " فمن شأن العاجل أبداً أنْ يكونَ أفضل الأعواضِ والأبدال من كلّ آجلٍ إذا كانَ في خير "[٥٢٨]

وما حَمَل أبا تمّام على ذلك إلّا الاسترسال في معنى المدح وإرادة آجل العطاء من الممدوح مُحقّقة كَعاجله، بدليلِ قولِ الآمديّ: " إنّما أراد أنّ هذا الممدوح يقيم وعده لصحّته مقام عَطيّته، وأحبَّ الإغراق على رسمه فأخطأ في تمثيل ما مثّل بذكر العاجل والآجل؛ لأنّه أطلق القولَ عموماً لا يدلّ على الخصوص "[٥٢٩]

فأدّى حذف المضاف من كلمتي عاجل وآجل إلى عموم أعطى البيت إبهاماً وغموضاً أشْكَلَ على القارئ والمتلقّي.

---

[٥٢٦] ذو الرّمة (١٩٩٥)، ص: ٢٦١، وصدر البيت (يؤود من متنها متنٌ ويجذبه)
[٥٢٧] الآمديّ (١٩٦٠)، ج١، ص: ١٩٥
[٥٢٨] نفسه، ج١، ص: ١٩٤
[٥٢٩] نفسه، ج١، ص: ١٩٥

هذه التّفسيرات اللغويّة التي استخدمها الآمديّ في تأويل النّصوص كانت منهجاً في المحافظة على اللغة: نحوها وصرفها، وهمُّهُ أنْ يتعرّفَ المُحدَثون نهج القدماء الفُصَحاء في صناعة الكلام وتأليفه، وصناعة شعره، فإذا كانت مادّة النّحو تتّصل بإعراب الكَلِم والحُكم على أواخر الكلمات فهذا لا يعني انفصال المعنى عن النّحو؛ لأنّ عالِم النّحو المُحيط به خُبراً والذي يعرف أحكامه ودقائقها يجب عليه معرفة المعنى الذي يقتضيه تأليفُ الكَلامِ، حتّى تتمّ صناعته، فالآمديّ عالِمٌ باللغة قبلَ أنْ يكونَ ناقداً وشارحاً؛ لذلك فإنّ منهجه في تفسير النّص يَقومُ على تتبّع مَعاني الألفاظ وإعرابها وتصريفها، فكانَ المعيار هذا يتعلّق بتركيب الكَلِم واستعمال اللفظة، ومدى اتفاقها مع أخواتها في نسيج الكلام.

. المعاظلة في الكلام واستعمال الغريب الوحشيّ

حَرِص الآمديّ على صفاء اللغة وسلامة استخدام ألفاظها بعيداً عن التوعّر في الكلام والغرابة في الألفاظ، وغايته في ذلك الحفاظ على اللغة العربيّة نفسها بكلّ ما يتفرّع عنها في إبداع النّصوص ودراستها، وليرتقي المبدع بنصّه، فيتجنّب في نتاجه الأدبيّ كلّ غريب ووحشيّ من الكلام، يقول الآمديّ:

فمن شأن الشّاعرِ الحضريّ أن يأتي في شعره 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 الوحشيّ الذي يقلّ استعمالهم إياه ،وأن يجعله متفرّقاً في تضاعيف ألفاظه، ويضعه في مواضيعه، فيكون قد اتّسع مجاله بالاستعانة به، ودلّ على فصاحته وعلمه، وتخلصّ من الهجنة، كما أنّ الشّاعر الأعرابي إذا أتى في شعره بالوحشيّ الذي يَقلُّ استعماله إيّاه في منثور كلامه، وما يجري دائماً في عادته هجنّه وقبّحه، إلّا أنْ يَضطرَّ إلى اللفظة واللفظتين، ويُقلل، ولا يستكثر؛ فإنّ الكلام أجناس إذا أتى منه شيء مع غير جنسه باينه ونافره وأظهر قبحه[٥٣٠]

فهو يجعل الألفاظ مراتب في الحسن والجمال والتآلف، وغاية الحُسن في الألفاظ أن تكون معروفة ومتداولة في البيئة، وأقلّها جودة ما يلجأ إليه الشّاعر من كلام أهل البدو منجّماً في شعره بحيث لا يثقل على السّامع ولا المتلقّي،

[٥٣٠] الآمديّ (د.ت)، ج٣، ص١٣٩

وأقبحها في النّظم ما يلجأ إليه الشّاعر من الغريب ويكثر منه في شعره، فلكلّ قوم ألفاظ تناسبهم، لا ينبغي للشّاعر الحضري مخاطبة أهل الحضر بألفاظ البادية، ولا الشّاعر البدويّ مخاطبة البدو بألفاظ أهل الحضر، فلكلّ مقام مقال، وهذه غاية البلاغة وحسنها، أن يخاطَب الإنسان بما يفهمه من الكلام دون عَنَتٍ أو مشقّة في فهمه، ولجأ كثير من الشعراء إلى استعمال لغة الأعراب يعبّرون بها عن روح العصر الجديد، استعملوا تلك الألفاظ عن قصد تارة وعن غير قصد تارة أخرى، يقول الآمديّ:

"فاستغرب أبو تمّام معنى الكلمة فأتى بها، وأحبَّ ألّا تفوته؛ فمثل هذه الألفاظ لا يستعملها شاعر متقدمٌ إلا أن يأتي في جملة شعره منها اللفظة واللفظتان، وهي في شعر أبي تمام كثيرةٌ فاشية "[٥٣١]

وقد جعل الآمديّ (المعاظلة) في الكلام معياراً في حكمه على النّص الأدبيّ، والمعاظلة عنده: "شدّة تعليق الشّاعر ألفاظ البيت بعضها ببعض، وأن يداخل لفظة من أجل لفظة تشبهها أو تجانسها، وإن أخلّ بالمعنى بعض الإخلال"[٥٣٢]

والعرب منذ نشأتها تكرَهُ هذه المُعاظلة وتنبذها في الكلام العربيّ، بل إنّ الشّاعر الذي يبتعد عن هذه المعاظلة مُقدَّم عندهم، فقد رفعَ عمرُ بن الخطّاب زهيرَ بن أبي سلمى إلى منزلة (أشعر الشّعراء)، فيروي ابن سلّام قوله: " عن ابن عبّاس قال: قال لي عمر: أنشدني لأشعر شعرائكم، قلتُ: مَن هو يا أمير المؤمنين؟ قال: زهير، قلتُ: وكان كذلك؟ قال: كان لا يُعاظل بين الكلام، ولا يتّبع وحشيّه، ولا يمدح الرّجل إلّا بما فيه "[٥٣٣]

فعُمَر بن الخطّاب يقدّم زهيراً لابتعاده عن المعاظلة في الكلام، وحين قرأ الآمديّ شعر أبي تمّام وجدها عنده بكثرة، فقال: " فمن ذلك قوله: /البسيط/[٥٣٤]

خانَ الصَّفاء أخٌ خانَ الزّمان أخاً عنه فلَم يتخوّن جسمه الكَمد

[٥٣١] الآمديّ (١٩٦٠)، ج١، ص: ٢٩٣
[٥٣٢] نفسه، ج١، ص: ٢٩٤
[٥٣٣] الجمحي (د.ت)، ج١، ص: ٦٣
[٥٣٤] أبو تمّام (د.ت)، ج١، ص: ١٢٩

فانظر إلى أكثر ألفاظ هذا البيت، وهي سبع كلمات آخرها قوله " عنه " ما أشد تشبث بعضها ببعض، وما أقبح ما اعتمده من إدخال ألفاظ في البيت من أجل ما يشبهها، وهو " خان " و " خان " و " يتخون " وقوله " أخ " و " اخا " فإذا تأملت المعنى – مع ما أفسده من اللفظ – لم تجد له حلاوة، ولا فيه كبير فائدة؛ لأنّه يريد خان الصّفاء أخٌ خان الزّمان أخاً من أجله إذا لم يتخوّن جسمه الكمد "[٥٣٥]

فبهذا يأخذ الآمديّ على أبي تمّام تكلّفه في حشو البيت بألفاظ متشابهة، تُظهِرُ شدّة تعلّق ألفاظ البيت بعضها ببعض، وأنّه يداخل لفظة من أجل لفظة تشبهها أو تجانسها، مثل خان وخان ويتخون وأخ، فهذا هو حقيقة المعاظلة، وإن أدّى ذلك إلى اختلال المعنى بعض الاختلال، فأتى بإغلاق دلّ ذلك على عجزه عن الإبانة، وقصوره عن الإفصاح، فَلَم تكن المعاظلة في تعقيد اللفظ فحسب، بلّ إنّها لم تؤدِّ فائدة في خدمة المعنى إلّا زيادة تكليف القارئ التّفكير في تجاور هذه الكلمات وثقلها على السّامع، ولولا إدراك الآمديّ أسرار هذه اللغة، ومعرفته بألفاظها لَمَا كان بمقدوره قراءة النّص هذه القراءة، ومثل هذه المعاظلة في شعر أبي تمّام أيضاً في قوله:/البسيط/٥٣٦

أهْلَسُ أَلْيسُ لَجاءٌ إلى همٍ تُغرِّق الأُسدَ في آذيّها الليسا

يقول الآمديّ: "والهلاس: السلال من شدة الهزال؛ فكان قوله " أهلس " يريد خفيف اللحم، والأليس: الشجاع البطل الغاية في الشجاعة، والذي لا يكاد يبرح موضعه في الحرب حتى يظفر أو يهلك؛ فهاتان لفظتان مستكرهتان إذا اجتمعتا، لم يقنع بأهلس أليس حتى قال في آخر البيت " الليسا " يريد جمع أليس "[٥٣٧]

فعاب الآمديُّ الشّاعرَ إتيانه المعاظلة في كلامه، إذ جمع بين (أهلس، أليس) وهما متقاربتان في المخرج، ومتشاكلتان في اللفظ، ممّا أوجب تأخيره عن صاحبه البحتريّ وعن كلّ شاعر يتجنّب هذه المعاظلة في شعره، فالمعاظلة في الكلام والغريب في اللفظ بلاء للمتكلّم، ولا يسلم من هذا العيب حتى الأعراب، يقول الآمديّ:

"وأكثر ما ترى هذه الألفاظ الوحشيّة في أراجيز الأعراب، نحو قول بعضهم أنشده أبو حاتم:/الكامل/٥٣٨

---

[٥٣٥] الآمديّ (١٩٦٠)، ج١، ص: ١٩٤ ـ ٢٩٥

[٥٣٦] أبو تمام (د.ت)، ج٢، ص: ٢٥٨، وفي الديوان (أهيس)، الآذي: ما يرتفع من الأمواج وأراد بها السراب

[٥٣٧] الآمديّ (١٩٦٠)، ج١، ص: ٣٠٠

[٥٣٨] جرير (د.ت)، ص: ٣٤٥ـ وصدره: (وضع الحزير فقيل: أين مجاشع) الحزير: عصيدة فيها لحم، شجا: فتح، جحافل الخيل: أفواهها جراف: شديد الأكل لا يبقي شيئاً، الهليع: العظيم اللقم الأكول

فشجا جحافله جرافٌ هبلع

وقول آخر:/الرجز/٥٣٩

غرياً حروراً وجلالاً خرخره "٥٤٠

فهذه الأبيات لم يسلم أصحابها المتقدّمون من المعاظلة في صناعتها، ثمّ يقول الآمديّ تعليقاً عليها: "وإذا كان هذا يستهجن من الأعرابي القح الذي لا يتعمل له ولا يطلبه، وإنما يأتي به على عادته وطبعه؛ فهو من المحدث – الذي ليس هو من لغته ولا من ألفاظه ولا من كلامه الذي تجري عادته به – أحرى أن يستهجن"٥٤١

ومن المعاظلة ما يَرد من كلام يثقل على السّامع والقارئ وحتّى المتكلّم، ومن ذلك قول أبي تمّام:/البسيط/٥٤٢

وإنْ بُجيريّةٌ نابَت جَأَرْتُ لَها إلى ذُرى جلدِي فاسْتُؤهِل الجَلَدُ

يقول الآمديّ: " فقال: (بجيريّة)، (جأرت لها) وهذه الألفاظ وإن كانت معروفة مستعملة فإنّها إذا اجتمعت استُقبِحت وثَقُلَت "٥٤٣

فهذا التّعقيدُ اللفظيّ ناشِئٌ مِن اجتماعِ الكلمات الثّقيلة فاستُقبِحت على الرغم من تداولها بين النّاس ومعرفتهم لها، غير أنّ اجتماعها في التّركيب أوْرَثَها ثِقلاً على اللسان، وصعوبةً في النّطق لتقارب مخارج الحروف في هذه الكلمات، فأصبحت قبيحة ومُستكرهة.

فمَا يحتاجُ إليه المُبدِعُ في صياغة نصّه أنْ يوردَ من اللغة المُتداوَلُ بين النّاس، والمألوف استعماله ضمن سياق فصاحة الكلام بعيداً عن الوحشيّ الغريب، وأن يَستعمِلَ الألفاظ الجزلة، وليست الجزالة تعني الغرابة والحشو الزائد، وإنّما الجزالة " ما لم يكن بالمُغرِب المستغلق البدويّ، ولا السّفساف العامّيّ، ولكن ما اشتدّ أمره، وسهل لفظه، ونأى واستصعب على غير المطبوعين مرامه، وتوهّم إمكانه "٥٤٤

---

٥٣٩ الغرب: الدلو، الجرور: العظيم ، الجلال: الشديد، الخرخر: القويّ
٥٤٠ الآمديّ (١٩٦٠)، ج١، ص: ٣٠٢ ـ ٣٠٣
٥٤١ نفسه: ج١، ص: ٣٠٤
٥٤٢ أبو تمام (د.ت)، ج١، ص: ٦٣٦
٥٤٣ الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٣٠٢
٥٤٤ ثعلب (١٩٩٥)، ص: ٦٣.

وثمّة ملاحظة ينبغي الأخذُ بها: إذا كانت لغة الأدب لا تقتصر على نقل الأفكار فقط، فإنّها تؤدّي وظيفة فنّية بل إنّه أداة الخلق الفنّي، فلا تلتزم أحياناً بالإطار اللغويّ الشائع، ولو اتّبع الأديب التركيب اللغويّ الاعتياديّ لَكان كلامه نوعاً من التّقليد، أو شكلاً من أشكال الكلام الذي يفتقر إلى الأساس الذي ينبني عليه، أيَّ إبداعٍ أدبيّ وهو رؤية الفنّان الذّاتيّة وقدرته الخاصّة في صياغة أثره الفنّي في صورة جديدة تدهش القارئ، وتلفت انتباهه إلى عبقريّته الشعريّة في استخدامه للّغة، وعندئذٍ تتّخذ اللغة عند الأديب أشكالاً غير التي يتداولها النّاس ويتواصلون بها، فتكون مهمّة الأديب إقامةَ علاقات جديدة بين الألفاظ، وابتداع سياق لغويّ جديد لم يعرفه المتلقّي من قبل، على نحو ما فعل أبو تمّام الذي كان مولعاً بإقامة علاقات غريبة غير مألوفة، وذلك في مثل ما أورده الآمديّ: " وأنكر أبو العباس قول أبي تمّام:[٥٤٥]

رقيقُ حَواشي الحِلم لو أنّ حِلمَه بِكفَيكَ ما ماريتَ في أنّه بُرْدُ

وقال: هذا هو الذي أضحك الناس منذ سمعوه وإلى هذا الوقت، ولم يزد على هذا شيئاً، والخطأ في هذا البيت ظاهر؛ لأنى ما علمت أحداً من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقّة، وإنّما يوصف الحلم بالعظم والرجحان والثقل والرزانة "[٥٤٦]

فالآمديّ أخذ على أبي تمّام وصفه الحِلم بالرّقة وقد جرت العادة في وصفه بالمتانة، واختار في تعليقه على هذا البيت عدداً من أشعار الجاهليين والإسلاميين ليبيّن غلط أبي تمّام، وهو يعلم أنّ الشاعر لم يسلك هذه السّبيل عن جهل منه بما هو متعارف عليه من وصف الحلم، ولكنّه كان يجنح في بعض الأحيان إلى مغايرة ما تعارف عليه النّاس.[٥٤٧]

وفي مغايرة ما تعارف عليه النّاس من علاقات بين الألفاظ يكمن إبداع الأديب، وتبرز شخصيّته الفنّية، فأبو تمّام عرف أنّ النّاس قبله يقرنون الحلم بالرّزانة، ويصفونه بها، لكنّه لم يشأ أن يجري على استعمالاتهم، فأنشأ للحِلم قريناً آخر، وابتدع له إلفاً جديداً، وضمّ إليه كلمة أخرى غير التي عُرف بها فقال: رقيق الحلم، وهذا العملُ هو

[٥٤٥] أبو تمام (د.ت)، ج٢، ص: ٨٢
[٥٤٦] الآمديّ (١٩٦٠)، ج١، ص: ١٤٦
[٥٤٧] نفسه، ج١، ص: ١٤٦

الابتعاد عن العلاقات المألوفة بين الألفاظ وإنشاء سياقٍ لغويّ جديد غير الذي سكنَ إليه النّاس وألفوه، ولكنّه لم يكن ليرضي أذواق المحافظين على مذاهب العرب القدامى.

فإذا كان النّاقد يتعامل مع نصّه على هذا النّحو المركّب الذي يذهب فيه إلى بيان حُكمه، ثمّ ذكر علّة الحُكم وسببه فإنّ عمله هذا ليس سوى درجة عالية من التفكير النّقديّ المنظّم والمنسّق في قراءة النّصوص الأدبيّة وتفسيرها، فكان بذلك المعيار اللغويّ مبدأ له أهميّته في التعليل النقديّ لم يغادره الآمديّ في إصدار أحكامه.

. استعمالُ الكَلِمة في غيرِ مَدلولها الحَقيقيّ

إنّ نَظْمَ الكلام وفق قواعد النّحو يُعطِي الكلامَ قوّة وجمالاً في الأداء والوظيفة، قال أبو إسحاق: " وحدّثتُ عن وهبِ بن جرير بن حازم عن أبيه، قال: يا بنيّ تعلّم النّحو، فإنّك لم تعلَّم منه باباً إلّا تدرّعت من الجمال سربالاً"[٥٤٨]

يَعتمِد التّفسيرُ اللغويّ النّاحيةَ الجَماليّة في اللغة وأدائها الوظيفيّ، وذلك حين يَلجأ الشّاعر إلى استخدام ألفاظٍ ذاتِ دلالاتٍ إيحائيّة مُعيّنة، ويضعها ضمن سياق تؤدّي مدلولاً آخرَ غيرَ مَدلولها الحَقيقيّ المُتعارَف عليه، ومنه صنيع البحتريّ في قوله:/الرّمل/٥٤٩

شَرْطِي الإنصافُ إنْ قيل اشترِط وصديقي مَن إذا صافى قَسَط

يُعلّق الآمديّ على البيت بقوله: "وكان يجبُ أنْ يقولَ (أقسط) أي عَدَلَ، وقَسَط – بغير ألف – معناه جَارَ، قال الله تبارك وتعالى: {وأمّا القاسِطونَ فكانوا لِجهنَّمَ حَطَباً} الجنّ/١٥، وقال: {إنّ الله يُحبّ المُقسِطين}الحجرات/٩ " [٥٥٠]

فالبحتريّ شاعرٌ يَبْتغي الإنصافَ في هذا البيت مِن صديقه المُصافي له، غير أنّه أخطأ باستخدامه كلمة (قَسَط)، وعلّة هذا الخطأ هو معناها الذي يقود إلى الجَور والظّلم، لا العدل والإنصاف.

---

[٥٤٨] العسكريّ (١٩٨٤)، ص: ١٢٢
[٥٤٩] البحتريّ (١٩٦٦)، ص: ١٢٢٧، وفي الدّيوان: (لو قيل)
[٥٥٠] الآمديّ (١٩٦٠)، ج١، ص:٣٧٧

ومن هذا التّفسير اللغويّ ما أخذه الآمديّ على البحتريّ أيضاً في قوله: /الطويل/[٥٥١]

تَشُقُّ عليهِ الرّيحُ كُلَّ عَشيّةٍ جُيوبَ الغَمامِ بينَ بِكْرٍ وأيِّمِ

فيقول الآمديّ: " وهذا أيضاً غلط؛ لأنّه ظنّ أنّ الأيّمَ هي الثّيب، وقد غَلِط في مثله أبو تمّام، وذكرته في أغاليطه، وسها فيه أيضاً بعضُ كبارِ الفقهاء؛ فظَنَّ البُحتريّ أنّ الأيّم هي الثّيب، فجعلها في البيت ضدّ البِكْر، والأيّم: هي التي لا زوج لها، بِكراً كانت أو ثيّباً، قال الله تعالى: {وأنكحوا الأيامى منكم}النّور/٣٢ ، أراد جلَّ ثناؤه اللواتي لا أزواج لَهنَّ؛ فالبِكْرُ والثيّب جميعاً داخلتان تحت الأيّم؛ فتكون بِكراً وتكون ثيّباً، وإنّما أراد الثيّب.

فإن قيل: إنّ الأيّم قد تكون ثيّباً، وإنّما أراد الثيّب، قيل: أَجَل إنّها تكون ثيّباً وتكون بِكراً ومعنساً وكِعاباً، إلّا أنّ لفظة " أيّم " لا تدلّ على شيء من هذه الأوصاف، وليست عبارة إلّا عن التي لا زوج لها لا غير" [٥٥٢]

فعَمد البحتريّ وهو الشّاعر المطبوع إلى استخدام لفظة (الأيّم) وظنّها هي (الثيّب) وذلك غلط منه، وهذا إن دلّ عللا شيء فإنّما يدلّ على اهتمام الآمديّ بتتبّع المسائل اللغويّة في تفسيره النّص، لتقريب معناه ومعرفة الاستعمال الحقيقيّ للألفاظ، وتظهر هذه الغاية في دفاعه عن البحتريّ حين اتُّهم بالخطأ، يقول الآمديّ:

وممّا نسبوا فيه البحتريّ إلى سوء التّقسيم قوله:/الكامل/[٥٥٣]

فكأنّ مَجلِسَه المُحجّب محفلٌ وكأنّ خَلوته الخفيّة مَشْهدُ

وقالوا: إنه ليس في المصراع الثاني من الفائدة إلّا ما في الأول؛ لأنّ مجلسه المُحجّب هي خلوته الخفيّة، وقوله: "محفل" كقوله: "مشهد ".

والمعنى عندي صحيح؛ لأنّ المجلس المُحجّب قد يكون فيه الجماعة الذين يخصُّهم، وفي الأكثر الأعمّ لا يُسمَّى مَجلساً إلّا وفيه قوم، فجعل البحتريّ مجلسه الذي احتجب فيه مع ما يخصّه كالمحفل، والمحفل: هو المَجمَع الكثير، والخلوة الخفيّة قد يكون فيها مُنفرِداً، وقد يكون معه محبوب، فبينها وبين المَجلِس والمَحفل فرق؛ فكأنه إذا خلا خلوة

---

[٥٥١] البحتريّ (١٩٦٦)، ٢٦٦١

[٥٥٢] الآمديّ (١٩٦٠)، ج١، ص: ٣٧٦

[٥٥٣] البحتري (١٩٦٦)، ص: ٦٩٠

خفيّة وفيها معه من يشاهده – ومن يشاهده يجوز أن يكون واحداً أو اثنين – والمحفل لا يكون إلا عدداً كثيراً، فهذا أيضاً فرق صحيح بين المحفل والمشهد، وإنما أراد البحتري أنه لا يفعل في مجلسه المحجب إلا ما يفعله في المحفل، ولا يفعل في خلوته الخفية إلا ما يفعله مع من يشاهده، ينسبه إلى شدّة التصوّن وكرم السّريرة [٥٥٤]

حين توهّم الذين عابوا البحتريّ ظنّوا أنّ في المجلس والمَحفل في الخلوة واحداً، فلا حاجة إلى ذكر الخلوة ومشهدها في الشطر الثاني، انبرى الآمديّ بفهمه الدقيق لأسرار هذه اللغة ومعانيها، وقدرته على تمييز الفروق بين الكلمات ودلالتها للرّد عليهم، وبيان صحّة قول البحتريّ وفق ما ورد في نصّه.

وهذا الفهم الدقيق لأسرار اللغة ودلالة الكلمات جعله يأخذ على أبي تمّام أيضاً بعض الأخطاء، فيقول:

ومن خطئه قوله في وصف فرس:/الكامل/[٥٥٥]

وَبِشُعلةٍ تَبدو كأنَّ فُلُولَها في صَهوَتَيهِ بَدءُ شَيبِ المَفْرِقِ

قوله: " فلولها " يريد ما تفرّقَ منها في صهوَتَيه، والصّهوة: موضع اللبد، وهو مقعد الفارس من الفرس، وذلك الموضع أبداً ينحتُ شعرَه لِغَمْزِ السّرجِ إيّاه فينبتُ أبيضَ؛ لأنّ الجلد ههنا يَرِقّ، وأنت تراه في الخيل كلّها على اختلاف شياتها، وليس بالبياضِ المَحمودِ ولا الحَسَن ولا الجميل؛ فهذا خطأ من هذا الوجه، وهو خطأ من وجه آخر، وهو أن جعله شعلة، والشّعلة لا تكون إلّا في النّاصية أو الذنب، وهو أن يبيضّ عرضها وناحية منها، فيقال: فرس أشعل وشعلاء، وذلك عيبٌ من عيوب الخيل، فإن كان ظَهْرُ الفَرس أبيض خِلقةً فهو أرْحل، ولا يقال أشعل.[٥٥٦]

أنْكَرَ الآمديّ على أبي تمّام الخطأ في هذا البيت من وجهين: الأوّلُ استعمالُ الكلمة في غير موضعها المُعجميّ من حيث مناسبة الصّفة للموصوف، فالشّعلة لا تكون إلّا صِفةً للنّاصية من الخيل أو الذّنب، والشّاعر جعلها صفة لما تحت السّرج، وهذا ممّا يُعابُ به الخَيل، والثّاني: أنّه جعلَ بياضَ مَقعَدِ الفارس من الفرس كأنّه بداية ظهور

---

[٥٥٤] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٣٩٣
[٥٥٥] أبو تمّام (د.ت)، ج٢، ص: ٤١١، وفي الدّيوان: (وبشعلة نبذ كأن قليلها).
[٥٥٦] الآمديّ (١٩٦٠)، ج١، ص: ٢٥١

شَيبٍ في الفرَس وذلك خطأ؛ لأنّ هذا المكان جلدُه رقيق، فينبت الشّعر الأبيض خلقة، وليس في هذا الموضع من عيوب الخيل أو محاسنها، وإنّما هو موجود في الخيول جميعها.

ومثل هذا التعبير عن المعنى بكلمة غير مستخدمة في مدلولها ما ورد عند البحتريّ في قوله:/الطويل/[٥٥٧]

أقِمْ علّها أن ترجعَ القول أو علّي أخلف فيها بعض ما بي من الخبل

يقول الآمديّ: " وهذا أيضاً بيت رديء الصدر لفظه ومعناه؛ لأنه أراد أن يقول: قف لعلها أن ترجع القول أو علي، فقال (أقم) مكان قف، وليس هذه اللفظة نائبة عن تلك؛ لأن الإقامة ليست من الوقوف في شيء"[٥٥٨]

لم يألف الآمديّ من البحتري هذا الخطأ في استعمال الألفاظ، فقد وقع في علّتين: أولها أنّه استعمل لفظاً مكان لفظ وهما في المعنى مختلفان، فاستعمل لفظ القيام مكان الوقوف، " فالوقوف خلاف الجلوس "[٥٥٩]، والقيام " الوقوف والثبات "[٥٦٠]، فالكلمتان متغايرات في المعنى ولا ينوب أحدهما عن الآخر في موضعه.

والثاني: تقصيره في استعمال الأفصح، وإن كان المستعمل في البيت فصيحاً غير أنّ الآمديّ يرى أنّ على الشاعر الحاذق أن يدخل في نصّه الأفصح من الكلمات، فاستعمال (علّ) فصيح، ولكن الأفصح استعمال (لعلّ)، " وقال أَصحابنا: إنَّ اللام في (لعل) زائدة لأنهم يقولون عَلَّ والذي عندي أنهما لغتان وأن الذي يقول لَعلَّ لا يقولُ عَلَّ إلا مستعيراً لغةَ غيره "[٥٦١]

هذه الآراءُ اللغويّة للآمديّ في قراءةِ النّصوصِ الأدبيّة والنّقديّة تُحاوِلُ التّقليلَ مِن الحدود الفاصلة بين النّصّ ومُبدِعهِ، وتُحيلنا إلى طرحٍ مفادُه أنّ النّقد الأدبيّ ذو علاقة تربط النّص بلغة مُبدِعه وبالمعنى وبالشّكل، أي هو علاقة اللغة النقديّة بلغة العمل الأدبيّ الذي يحلّله.

---

[٥٥٧] البحتري (١٩٦٦)، ص: ١٨٠٥
[٥٥٨] الآمدي (١٩٦٠)، ج١، ص: ٤٨٦
[٥٥٩] ابن منظور (د.ت)، مادّة (وقف)
[٥٦٠] نفسه، مادة (قوم)
[٥٦١] ابن السّراج البغدادي (١٩٨٨)، ص: ٢٣٠

ج . مقياس اللياقة في الشّعر

حينَ يَقفُ القارئُ عِندَ النّص النَّقديّ الذي يُنشِئه الآمديّ في دراسته للأدب يَجِدُه يقدّم آراءَ لها أثرٌ في تطوّر النّقد العربيّ، وتطوّر مَنهجيّته، حين حاول البحث في متطلّبات الشّعر لِيليقَ بالمُتلقّي من جهة، وبالغرض الشِّعريّ من جهة ثانية، فالشّعر له موجبات تقدّمه عند القارئ والنّاقد، إذا استطاع الشّاعر الإحاطة بها فهو المُجوّد في شعره، والمُقدَّم في نظمه، وهذه هي اللياقة التي تعنيها الدّراسة، والتي كانت مَرجِعاً للنّقاد في تفسير النّصوص ودراستها منذ الجاهليّة حتّى عَصْر الآمديّ، ولكون الآمديّ يَألف طريقة العرب ومذاهبهم فإنّه جعل اللياقة معياراً نقديّاً يقرأ الشّعر من خلاله، ويفسّر نصوصه في ظلّ هذه اللياقة، ويَظهرُ هذا المقياس عنده في تطبيقه النّقديّ على شعر أبي تمّام والبحتريّ، وأشعار السّابقين، فمن ذلك قوله:

" وقال أبو تمّام: /البسيط/[٥٦٢]

لمّا استحرّ الوداعُ المَحضُ وانصرمتْ أواخرُ الصّبر إلّا كاظماً وَجِما

رأيتُ أحسنَ مَرئيّ وأقبحه مُستجمعين لي التّوديع والعَنما

وهذا خطأ في المعنى، أتراه ما سمع قول جرير:/الوافر/[٥٦٣]

أَتَنْسَى إذْ تُودِّعُنا سُلَيمَى بِفَرْعِ بَشَامةٍ سُقِي البَشَامُ!

فدعا للبشام بالسّقيا لأنّها ودّعتهُ به؛ فَسُرَّ بتوديعها، وأبو تمّام إنّما استحسن إصبعها واستقبح إشارتها، فما ظنّك بمَن استقبح إشارة معشوقة إليه عند توديعه؟ وهذا يدلّ على أنّه ما عرف شيئاً من هذا ولا شاهده، ولا بُلِي به "[٥٦٤]

أطلق الآمديّ حكمه على بيت أبي تمّام بالرداءة والتقصير في غرضه حين استقبح إشارة المحبوبة عند توديعها، ولعمري إنّ منظر الفراق منظر قبيح، ولكن إشارة المحبوبة بالوداع لا يستقبحها إلا أجهل الناس بالحب، وأقلّهم مَعرِفة بالغزل، وأغلظهم طبعاً، وأبعدهم فهماً، وكأنّ الشاعر لم يعشق حقيقة ولا عاش تجارب المُحبّين ليُحسن وصف أحوالهم، فما جاء به من قول لم يكن لائقاً بهذا الغرض، وفي نصّ الآمديّ " وهذا يدلّ على أنّه ما عرف

---

[٥٦٢] أبو تمام (د.ت)، ج٣، ص: ١٦٧

[٥٦٣] جرير (د.ت)، ص: ٥١٢

[٥٦٤] الآمديّ (١٩٦٠)، ج٢، ص: ٣٨ـ ٣٩

شيئاً من هذا ولا شاهده ولا بُلي به" إشارة إلى ما يجب على الشاعر معرفته قبل أن يبدع نصّه أو يخوض في غرضٍ شعريّ، فهو إضافة إلى عدم معرفته موجبات الوداع لَم يَسِر على نهج القدماء فيه، ولم يوافق في شعره ما جاء عنهم على نحو بيت جرير الذي ذكره الآمديّ.

هذه المشاهدة النّقديّة والتّفسير معلّلٌ بانعدام اللياقة بين غرض الغزل وتصوير مشهد وادع الأحبّة الذي أراده الشّاعر وما يقتضيه هذا المشهد من تصوير يؤثّر في النّفوس ويثير انفعالاتها.

ومثل هذا النّقد وجّهه الآمديّ إلى أبي تمام في مدحه في قوله: /الكامل/ [٥٦٥]

سعى فاستنزل الشرف اقتسارا ولولا السعي لم تكن المساعي

فيقول الآمديّ: "(سعى فاستنزل الشرف اقتسارا) ليس بالمعنى الجيّد، بل هو عندي هجاء مصرّح؛ لأنّه إذا استنزل الشرف فقد صار غير شريف؛ ذلك أنّه أنّك إذا ذممتَ رجلاً شريفاً كان أبلغ ما تذمُّه به أن تقول: قد حططْتَ شرفَك، ووضعتَ من شرفك، وقد وكّده بقوله: (اقتسارا) كأنّه لو لم يستنزله ما كان يكون حاوياً له، فهلّا قال: ترقى إلى الشرف الأعلى؟! فحواه أو بلغ النّجم، أو علا الشمس"[٥٦٦]

ينبئ نصّ الآمديّ أنّ في هذا البيت ألفاظاً قد وضعت في غير موضعها اللائق بها، ليس على وجه الاستعارة أو الحقيقة؛ لأنّ أبا تمام أراد أن يرفع من شرف ممدوحه فحطّه، فلم يقدر نصّ أبي تمام على التعبير عن المعنى المشار إليه، ويستخدم الآمديّ آليّة التفسير النقدي في بيان التقصير في هذا البيت، ثمّ يقدّم حلّاً للخروج من مثل هذا التقصير.

إنّ اللياقة في الشّعر لم تكن صدقاً في التعبير عن العاطفة فحسب، بل إنّها تعني مناسبة الشّعر للمخاطَب، فلا يعمد الشّاعر إلى غير ذلك؛ لأنّه سيُعاب به على نحو ما كان من البحتريّ في هذا البيت الذي أراد منه المدح فما أحسَنَ سبيله، بل جاء في نصّه ما يستدعي الخروج إلى الهجو والذمّ، فالشّاعر أراد مدح المعتزّ بالله. وهو الخليفة

[٥٦٥] أبو تمام (د.ت)، ج١، ص:١٨٢
[٥٦٦] الآمديّ (١٩٦٠)، ج١، ص: ٢٤٠

. على كرمه وبذله وعطائه، ولكن حين جعل في النّاس من يعنّف الخليفة حطَّ من قدره، ولم يجعله المتصرّف في شؤون الرّعية وهو مالك أمرهم بما تقتضيه الخلافة، فكان مدحه أقرب إلى الهجو والذمّ.

استفاد الآمديّ من قضيّة اللياقة والمناسبة بين القول ومتطلّباته، فمن ذلك قوله: " ويُوصَف الخليفة بالعفو والحِلم، وذلك موجود في سائر النّاس، وينبغي أن يُتوصَّل إلى لفظ تكون للخليفة في مَزيَة على غيره "[٥٦٧]

عَلِم الآمديّ أنّ الخليفة له مكانة ترفعه عن المخاطَبة بمثل كلام سائر النّاس، فالصّفة التي يقصدها صانع النّص للخلفة يجب أن تكون بألفاظ تميّزه عن سائر الكلام الذي يُخاطَب به النّاس، لذلك فإنّه يُصدر حكماً نقديّاً على أبي تمّام في بعض شعره، يقول الآمديّ:

" قال أبو تمّام: /الطويل/[٥٦٨]

وكم ناكثٍ للعَهدِ قد نكَثَتْ بهِ أمانِيهِ واستخذا لِحقّك باطِلُه
فأمكنْتَهُ من رُمَّةِ العفوِ رأفةً ومَغفِرةً إذ أمكنَتْكَ مَقاتِلُهْ
وحاطَ لهُ الإقرارُ بالذّنب روحَه وجُثمانَهُ إذ لم تَحُطْهُ قبائلُهْ

وهذا لَعمري حَسَن، ولكنّه يصلح أن يوصف به غير خليفة "[٥٦٩]

أحسَن الشّاعر في رأي الآمديّ، ولكن إحسانه فيه تقصير إذ ساوى بين الخليفة وسائر النّاس في الوصف، فرفض منه هذا المدح للخليفة رفض التجويد لا الإحسان، وقد يأخذ الرّفض منحى التعليل المباشر القائم على ملاحظة التناقض الفنّي بين أسلوب النّص وأسلوب صاحبه.

وبموجب هذا النّهج في النّظر إلى الأسلوب لاحظَ الآمديّ بعض الظواهر الفنّية المتشكّلة بفعل مؤثرات الإطار الاجتماعيّ، فليس هكذا يقال للخليفة، إنّه يوصف بتمام العفو مع مقدرته على إيقاع العقوبة، ويتفضّل بحلمه مع دواعي الغضب والإحاطة بالنّيل من خصمه.

---

[٥٦٧] الآمديّ (١٩٦٠)، ج١، ص: ٤٩
[٥٦٨] أبو تمام (د.ت)، ج٣، ص: ٢٧، استخذا: أصلها استخذأت له: أي ذللت، رُمّة العفو: الحبل الذي يقتاد به.
[٥٦٩] نفسه، ج٣، ص: ٤٩

وعلى أساس اللياقة دافع الآمديّ عن بيت أبي تمّام: /الكامل/[٥٧٠]

ما أحسبُ البدر المنير إذا بدا بدراً بأضوأ منك في الأوهام

فقال: " قوله: (في الأوهام) قد عيب به، وقيل: لم يجعله مضيئاً في العين، وجعله مضيئاً في الأوهام، والذي ذهب إليه أبو تمّام معنى صحيح؛ لأنّ وجه الإنسان لا يكون أضوأ من البدر، فجعله أضوأ منه في الصدور وفي النّفوس، يريد الجلال والهيبة "[٥٧١]

فالنّاقد فهم موجبات المدح كما فهمها الشّاعر، فوصف الممدوح بجمال الوجه وحُسنِه؛ إذ يزيد جَمالُ الوجه في هيبته، ويُنبِئ بالخصال المحمودة، فتتيمّن به العرب الخير، فكانت ألفاظه لائقة بالمعنى ومستحسنة.

ومن هذا الباب يردّ الآمديّ على قدامة بن جعفر الذي غلط في مثل هذه اللياقة غلطاً فاحشاً، يقول الآمديّ:

"وقد غلط بعض المتأخرين في هذا الباب . ممّن ألّف في نقد الشّعر كتاباً . غلطاً فاحشاً؛ فذكرَ أنّ المدح بالحسن والجمال، والذمّ بالقبح والدمامة ليس بمدح على الحقيقة، ولا ذمّ على الصّحة، وخطّأ كلَّ مَن يمدح بهذا أو يَذمّ بذلك، فَعَدَلَ بهذا المعنى عن مذاهب الأمم كلّها عربيّها وعجميّها، وأسقط أكثر مدح العرب وهجائها "[٥٧٢]

أتاح هذا المعيار النّقديّ للآمديّ أن يبحث في أغراض الشّعر، مُصِدراً أحكامه، معلِّلاً بعضها، ومُفسِّراً بعضها الآخر، فأبدت هذه الرؤية النقدية إجادة الشاعر وإساءته، وقد حلّت محلّ الرؤى ذات التوجّهات الانطباعيّة المُطلَقة والطّابع التعميميّ.

ويستند مبدأ اللياقة في الشعر إلى مطابقة الصّفة للموصوف حتى يخرج نصّه بأكمل لفظ وأتمّ معنى، ليظهر النّاقد بثقافته البدويّة التي تَعي أوصاف بيئته، ويبصر كلّ وصف يليق بموصوفه، أيّها حمدَت العربُ وفَلتها أو كرهتها؟ لأجل ذلك يعيب على البحتريّ عدم مطابقته بين ذكر الصّفة وموصوفها، ويوجّهه إلى ما هو محمود من ذلك في

---

[٥٧٠] أبو تمام (د.ت)، ج٣، ص: ٢٣٤
[٥٧١] الآمدي (د.ت)، ج٣، ص: ٣
[٥٧٢] نفسه، ج٣، ص: ١٠

هذا المقام؛ لأنّ وصفه بأنّ ذنب الخيل لامسَ الأرض غير مطابق لما أتت به العرب، فكأنّه أظهر فرَسَه غير كريمة ولا محمودة، ومثل هذا التعليل النقديّ يشكّل مدخلاً مهمّاً لمعرفة أثر البيئة المكانيّة في الأدب ونقده.

وبذلك يكون عمل الآمديّ في تعليل النّصوص والحكم عليها يمثّل وعياً دقيقاً، وتكاملاً فنّياً، ونظرة علميّة عميقة، استطاع بهذا المنهج أن يتناول النّص الأدبيّ ويدرسه وفق معايير ومقاييس استقاها من ثقافته المطبوعة وموافقته لمذاهب الأوائل، ولا شكّ في أنّ هذه المعايير التي اعتمدها كانت تعني طرازاً رفيعاً في السّبك، وطاقة شاعريّة كبيرة، تهدف إلى تجويد الشّعر، والسّيطرة الواثقة على المعاني، فأمام هذا التنوّع الواضح ارتفع الأداء النّقديّ، وكثُرت المصطلحات وتوضّحت لإنشاء نصوص نقديّة تُبعِد النّقد عن المجازفة الانطباعيّة، وتجعل منه علماً ينطلق في منهجيّة واعية، لها معطيات تُسهم في إبداع نصوص نقديّة أكثر دقّة وفاعليّة في تطوّر النّقد الأدبيّ.

إنّ النّقد الفنّي مرهون بالمسوّغات التي يقدّمها، والمرجعيّات التي يستند إليها؛ إذ إنّ النّص إشارة واضحة تدعو إلى ضرورة انسجامه في مستوياته اللغوية، والتركيبيّة، والصّوريّة، والشّكليّة كافّة على نحو يخدم فكرة النّظام، ولن يتمّ هذا من دون تسوية فنّية لا تغلّب عنصراً على آخر؛ إذ لا إمكانيّة لسلامة المعنى مع اختلال اللفظ، وهذا بطبيعة الحال يؤدّي إلى فهم أعمقٍ لِطبيعةِ الخلق الفنّي والإبداع وتحقيق اللياقة الشعريّة.

إنّ قراءة هذه النّصوص النقديّة دفعت أهل العلم إلى معرفة ثقافيّة واسعة في فروع علم اللغة، حين انطلق الآمديّ يفسّر النّص تفسيراً انطباعيّاً، اعتماداً على الذّوق السّليم المتمرّس في تمييز الجيّد من الرديء في الشّعر، ثمّ انتقاله إلى قراءة النّصوص وفق معايير تعليليّة ومقاييس نقديّة.

وقد حاول الآمديّ أن يتعمّق في رؤيته الفنّية إلى العمل الأدبيّ، فقدّمها في صورة نظام رفيع ينظم النّصوص الأدبيّة، ليس بالاعتماد على الحكم أو الذوق أو الرجوع إلى إطار البيئة المكانيّة فحسب، ولكن بالاعتماد على التحليل، من منطلق أنّ النّص الأدبيّ هو المرجع الأوّل، فتناول النّصوص متعرّضاً لخصائصها الفنّية، وكان معينه في ذلك كلّه ذوق عربيّ سليم، وثقافة نقديّة واسعة متحصّلة بالممارسة والتطبيق، والاتصال بأذواق العرب القدامى،

وكانت النتيجة أن أنجز عمليّته النقديّة بعيداً عن التصوّر الجزئيّ للقضيّة الواحدة، فكان له الحقّ في اتّخاذ موقفه النقديّ ومناصرة عمود الشّعر.

نتائج الفصل الرّابع

هذه القراءة النقديّة لنصوص الآمديّ القائمة على التوفيق بين عمليّتين متكاملتين وفق مكوّنات النّقد (الذوق، والمعياريّة) قد خَلُصَت إلى نتائج عدّة، وهي:

- كانت الملاحظات النفسيّة مصاحبة الأحكام الانطباعيّة من دون تعليل عند النّاقد من تقديمِ نصّ أو تأخير آخر، فسادت في نقده مصطلحات مثل: (أجود، وأحسن، وأقبح، وأهجن...) وغير ذلك من صيغ التفاضل الانطباعيّ الذوقيّ، الذي لم يكن له قوانين تنظمه أو يُحتكم إليه؛ إذ مداره الذوق الشخصيّ البعيد عن متطلّبات التعليل.
- ظهر البعد النفسيّ في قراءات الآمديّ متمثّلاً في أحكامه التي تحمل انفعاله غير المُرضي من أصحاب الصّنعة، وانفعاله المقبول من أهل الطّبع، فكان في جوهره إشارات متعدّدة النّواحي، شكّلت إرهاصات لوجود المنهج النّفسيّ في النقد الحديث.
- من الضروريّ وضع النّص في سياقه الزمني، ووظائفه الفنّية والاجتماعيّة، أي النّظر إلى النّصوص نظرة طبيعيّة تُوائم حجمها الحقيقيّ من خلال الاعتماد على تحليل مكوّناته، والأخذ بتعليل النّاقد وفق مقاييسه.
- وضع الآمديّ معايير يستندُ إليها في درسه النّقديّ، وهي: معيار الوزن والعَروض، والمعيار اللغويّ الذي يبحث في حُسن استخدام الألفاظ وصحّتها، فضلاً عن الالتزام بالقاعدة النّحويّة التي ارتضاها أهل اللغة والنّحو، والمعيار المتعلّق بالملاءمة (اللياقة) للغرض الشّعريّ، ومناسبة حال المخاطَب والمتلقّي، ومطابقة الصّفة للموصوف.
- لا تتحقّق الفائدة من معرفة رؤى النّصوص ودلالات الناقد إلّا بتكامل الملاحظات النفسيّة مع النّظرات التعليليّة التي جاء بها الآمديّ لِرسمِ معالم نصّ نقديّ يستطيع دراسة الأدب وقراءة النصوص قراءة منطقيّة.

خاتمة ونتائج

كانَ هَدفُ هذا البحث مُحاولة توصيف النّص النقديّ عند الآمديّ لِبيانِ دلالاتِه، لفهم العلاقة بين النّص ومنتجه من جهة، وتأصيل مفهوم النّص النقديّ والبحث عن أنماطه وقضاياه من جهة أخرى.

وبعدَ النظر في نصوص الآمديّ وأحكامه النّقديّة، استطاع البحث أن يَصِلَ إلى مجموعةٍ من النّتائجِ التي رسَمَ محاولة الوصول إليها منذ بدايته، فكانت على النّحو الآتيّ:

١. حَضَر مفهوم النّص بمعناه اللغويّ والاصطلاحيّ في التراث العربي، وطَرَح إشكالاً نظريّاً؛ إذ لم يخرج عن معاني الإظهار والحضور والإعلام والدّلالة، فلم يجمع النّقاد على تعريفه تعريفاً نهائيّاً ينفُذ إلى محدّداته كلّها سوى المقارَبة منها.

٢. إنّ مفهوم النّص في الممارسة النّقديّة ليس بجديد على الفِكر النّقديّ العربيّ . وإنْ أصبح اليوم مرتبطاً بالعلوم اللسانيّة . غير أنّه ممارسة قديمة لَمْ تُقدَّم بهذه الصّياغةِ الاصطلاحيّة الحديثة.

٣. استطاعت الدّراسة أن تنظر إلى نصّ الآمديّ من جوانب مختلفة، بوصفه إبداعاً نقديّاً من جهة توظيفه في إظهار المُعطيات النّقديّة، وإبداعاً فرديّاً من جهة تعلّق النّص بأحكام الآمديّ.

٤. استطاع الآمديّ بتتبّعه النّصوص الأدبيّة وقراءَتِها أنْ يؤسِّس منهجاً نقديّاً، أو أنْ يَضع أصوله؛ لذلك من الضروريّ تناول النّص النقديّ بحجمه الطّبيعيّ وأبعاده الفعليّة من خلال تحليل مكوّناته وعناصره، لِمَعرفةِ أثرِه وما يَحمِله من عناصر تقنيّة مهمّة يمكن أن تُسهِم في تشكيل نظرة أدبيّة ونقديّة معاً.

٥. تميّز منهج الآمديّ بالاعتدال فكراً وممارسة، من حيث وفاؤه للقديم، ومذاهب العرب الأوائل، وقبوله الجديد في حدود ما رسَمه القدماء، فعزل نصّه النقديّ وأحكامه عن التيارات السائدة في عصره، ولا سيّما تيار الثقافة الفلسفيّة والمذاهب اليونانيّة.

٦. اعتمد النّص عند الآمديّ عدداً من المداخل في دراسة النّص الأدبي، فكان نصّه النقديّ وثيقة علميّة وتاريخيّة وفنّية، تكشف معلومات عن بيئة الإبداع ونقده، وتصوّر الإبداع على أنّه نصّ فنّي له قيمه الخاصّة ومعاييره ووظائفه بذوقٍ عربيّ سليم، وثقافة نقديّة واسعة مصقولة بالممارسة والمران.

٧. لا تتحقّق الفائدة من معرفة دلالة النّص إلّا من خلال جمع الملاحظات النفسيّة ذات الصّلة بقراءة الإبداع مع الملاحظات التعليليّة التي جاء بها الآمديّ، ليعلم أنّ لنصّه الدّور الكبير إذ كانت له وظيفة توضيحيّة في القضايا النّقديّة المختلفة التي تناولها، ولا سيّما المفاضلة بين النّصوص الأدبيّة.

٨. لم يكن الآمديّ في نصوصه النّقديّة مجرّد ناقل، وإنّما كان في الغالب مبدعاً نقداً جديداً، ونظرات مبنيّة على آراء مَن سبقهُ وأحكامهم، وهذه النّظرات محكومة بآليّات عديدة تعكس وعيه للنّصوص، وتحدّدت أصالته في هذا السّياق بمقدرته على الموازنة النّقديّة بين النّصوص، لا بين شاعرَين من عصرَين مختلفَين، وإنّما بين شاعرَين من عصر واحد، ولكنّهما من مذهبَين مختلفَين، بِغرضِ معرفة خصائص الشاعرَين ضمن هذين المذهبَين (الطّبع والصّنعة).

٩. شكّل النّص النقديّ عند الآمديّ تراثاً نقديّاً له أهميّته في كتب الأدب والنّقد، وقد شكّلت فيه ثقافة النّاقدِ وقدرتُه الأدبيّة عاملاً في اختيار النّصوص من المصادر المختلفة، ودراستها في ضوء المعطيات النّقديّة.

١٠. أخضعَ الآمديّ نصّهِ لعدّة معايير نقديّة، تَرجِع إلى طبيعته الثقافيّة، كَمِقياس اللغة، والعَروض، ومبدأ اللياقة، وغير ذلك من عوامل الإبداع الفنّي، إضافة إلى عوامل ترجع إلى الذّوق الانطباعيّ للنّاقد، وهذا الذّوق محكوم باتّجاه النّاقد وخضوعه لعوامل تؤثّر في نقده؛ لذلك اقترح إخضاع النّص إلى قراءة جديدة اصطلح عليها (بالذّوق العمدة)، أي قراءة الآراء المختلفة للنّقاد أصحاب الخبرة في تذوّق الأدب من عصور مختلفة، واستخلاص الاتفاق بين تلك الآراء والأحكام الذوقيّة على النّص الواحد بما يوافق العُرف العامّ فيها.

هذه النّتائج ثمرة رحلة مضنية من البحث، وهي ببساطتها لا تدّعي الإحاطة بجوانب هذا الموضوع النّقديّ الذي تتسعُ آفاقه بتوسّع مدارك المشتغلين به، وإفساح المجال أكثر من هذا البحث لدراسته، وبيان جوانبه.

كما لا تدّعي الإحاطة الشّموليّة بفعاليّات النّص؛ لأنّه يشكّل جزءاً ما داخلَ الحركة النّقديّة المتغيّرة، فعسى أن يكون هذا الجهد بداية طريق للمشتغلين بهذا الجانب النّقديّ، وإسهاماً جادّاً في الحوار مع نصّ الآمديّ النّقديّ خاصّة، على أمل أنْ يُدرَس أكثر في مراحل مختلفة.

ويوصي البحث بعد عرض هذه النتائج بما يأتي:

١. العودة إلى تراث الآمديّ في مؤلّفاته النقديّةودراستها دراسة جديدة تتناسب مع روح العصر ومعطياته، وذلك لغنى هذه المؤلّفات وتنوّع مادّتها العلميّة في النّحو والإعراب والعروض وفقه اللغة وسائر فروع علوم العربيّة.

٢. الاهتمام بالنقد العربي القديم عموماً، وبنقد العصر العباسيّ خصوصاً لكونه العصر الذهبيّ للنقد العربيّ.

٣. تأسيس البحوث العلميّة في الأدب والنّقد بما يتلاءم مع النظرات النقديّة الجديدة، أي قراءة الماضي بروح العصر دون التنكّر للإرث الأدبي والنقديّ.

٤. الاهتمام بالدراسات النصّية المتعلّقة بالنقد العربي القديم، وتكثيف الجهود بما يحدّد أهداف النصوص وسماتها، انطلاقاً من دلالات النصوص ورؤى النّقاد.

وليس من شيء في نهايته إلّا الأمل لأنْ أكون وُفِّقتُ لما جئت به من خدمة اللغة العربيّة والنّقد على حدّ سواء، ويبقى الفضل للّه في ذلك كلّه، والحمد لله ربّ العالمين.

المصادر والمراجع

. المصادر

. القرآن الكريم

١. الآمديّ، الحسن بن بشر. (١٩٦٠). **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**. ط:٤. القاهرة. مصر. دار المعارف. الصفحات: ٢٣٩٦.

٢. . الآمدي، الحسن بن بشر. (د.ت). **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**. القاهرة. مصر. مكتبة الخانجي. الصفحات: ٨٨٢.

٣. . الآمدي، الحسن بن بشر. (١٣٨١هـ، ١٩٦١م). **المؤتلف والمختلف**. القاهرة. مصر. مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه. الصفحات: ٣٩٥.

٤. ابن الأثير، ضياء الدّين نصر الله. (١٤١١هـ، ١٩٩٠م). **المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر**. صيدا. بيروت. المكتبة العصريّة. الصفحات: ٨٨٠.

٥. ابن الأحنف، العبّاس. (١٩٥٤). **ديوان العبّاس بن الأحنف**. ط:١. القاهرة. مصر. مطبعة دار الكتب المصريّة. الصفحات: ٣٦٠.

٦. الأخطل، غياث بن غوث. (١٤١٤هـ، ١٩٩٤م). **ديوان الأخطل**. ط:٢. بيروت. لبنان. دار الكتب العلميّة. الصفحات: ٣٥٨.

٧. الأزهريّ، محمّد بن أحمد. (١٣٨٤هـ، ١٩٦٤م). **تهذيب اللغة**. ط:١. القاهرة. مصر. الدّار المصريّة للتأليف والتّرجمة. الصفحات: ٨٤٩٢.

٨. الأسديّ، الكميت بن ثعلبة. (٢٠٠٠). **ديوان الكميت بن زيد الأسديّ**. ط:١. بيروت. لبنان. دار صادر. الصفحات: ٦٨٨.

٩. الأصفهانيّ، أبو الفرج عليّ بن الحسين. (١٤٢٣هـ، ٢٠٠٤م). **الأغاني**. ط:١. بيروت. لبنان. دار صادر. الصفحات: ٦٦٨٩.

١٠. الأعشى، ميمون بن قيس. (د.ت). **ديوان الأعشى الكبير**. القاهرة. مصر. مكتبة الآداب بالجماميز. الصفحات: ٤٣٢.

١١. امرؤ القيس، امرؤ القيس بن حجر. (١٤٢١هـ، ٢٠٠٠م). **ديوان امرئ القيس**. ط: ١. أبو ظبي. الإمارات العربية المتّحدة. مركز زايد للتراث. والتاريخ. الصفحات: ١٢٥٠.

١٢. الباهلي، محمد بن حازم. (١٤٠٢هـ، ١٩٨٢م). **ديوان الباهلي**. دمشق. سورية. دار قتيبة للطباعة. الصفحات: ١١٨.

١٣. البحتريّ، أبو عبادة الوليد. (١٩٦٦). **ديوان البحتري**. ط:٣. القاهرة. مصر. دار المعارف. الصفحات: ٣١٧٣

١٤. البغدادي، عبد القادر بن عمر. (١٩٧٩). **خزانة الأدب ولُبّ لسان العرب**. ط:٢. القاهرة. مصر. مكتبة الخانجي. الصفحات: ٦٥٠٠

١٥. أبو تمام، حبيب بن أوس. (د.ت). **ديوان أبي تمام**. ط:٥. القاهرة. مصر. دار المعارف. الصفحات: ٢١١٤.

١٦. التّوحيديّ، أبو حيّان. (١٣٧٣هـ ١٩٥٣م). **البصائر والذخائر**. ط:١. القاهرة. مصر. مطبعة لجنة التأليف والنّشر. الصفحات: ٣٠٣

١٧. التّوحيديّ، أبو حيّان. (١٩٩٢). **المقابسات**. ط:٢. الكويت. دار سعاد الصّباح. الصفحات: ٣٩٩

١٨. الثعالبي، عبد الملك بن محمّد. (١٩٩٤). **ثمار القلوب في المضاف والمنسوب**. دمشق. سورية. دار البشائر. الصفحات: ٨٢٩

١٩. ثعلب، أبو العبّاس أحمد بن يحيى. (١٩٩٥). **قواعد الشعر**. ط:٢. القاهرة. مصر. مكتبة الخانجي. الصفحات:١٢٧.

٢٠. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. (١٣٦٧هـ، ١٩٤٨م). **البيان والتبيين**. بيروت. لبنان. دار الفكر. الصفحات: ١٥٢٣.

٢١. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. (١٣٩٩هـ، ١٩٧٩م). **رسائل الجاحظ**. القاهرة. مصر. مكتبة الخانجي. الصفحات: ١٥٧٦.

٢٢. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. (١٤١٦هـ، ١٩٦٦). **الحيوان**. بيروت. لبنان. دار الجيل. الصفحات: ٣٩٢٠.

٢٣. جران العود. (٢٠٠٠). **ديوان جران العود**. ط:٣. القاهرة. مصر. دار الكتب المصرية. الصفحات: ٦٢

٢٤. جرير، جرير بن عطية. (د.ت). **ديوان جرير**. ط:٣. القاهرة. مصر. دار المعارف. الصفحات: ١٢٧٠.

٢٥. الجرجاني، عبد القاهر. (١٤٢٤هـ، ٢٠٠٤م). **دلائل الإعجاز**. القاهرة. مصر. مكتبة الخانجي. الصفحات:٧١١

٢٦. الجرجاني، علي بن محمّد. (١٤٠٥هـ). **التعريفات**. ط:١. بيروت. لبنان. دار الكتاب العربي. الصفحات: ٢٥٦

٢٧. الجرجانيّ، علي بن عبد العزيز. (د.ت). **الوساطة بين المتنبّي وخصومه**. القاهرة. مصر. مطبعة عيسى البابي الحلي وشركاه. الصفحات: ٥٤٤.

٢٨. الجمحي، محمّد بن سلّام. (د.ت). **طبقات فحول الشّعراء**. جدّة. السعوديّة. دار المدني. الصفحات: ١٢٨٢.

٢٩. ابن جعفر، أبو الفرج قدامة. (١٩٨٥). **جواهر الألفاظ**. بيروت. لبنان. دار الكتب العلميّة. الصفحات: ٤٩٢

٣٠. ابن جعفر، أبو الفرج قدامة. (١٩٧٨). **نقد الشّعر**. ط:١. القاهرة. مصر. مكتبة الكلّيات الأزهريّة. ص: ٩٣

٣١. الحطيئة، جرول بن أوس بن مالك العبسيّ. (١٤١٣هـ، ١٩٩٣م). **ديوان الحطيئة**. ط: ١. بيروت. لبنان. دار الكتب العلميّة. الصفحات: ٢٠٨.

٣٢. ابن حمدون، محمد بن الحسن. (١٩٩٦). **التذكرة الحمدونيّة**. ط:١. بيروت. لبنان. دار صادر. الصفحات: ٢١٥٨.

٣٣. الحموي، تقي الدّين أبو بكر علي بن عبد الله. (١٩٨٧). **خزانة الأدب وغاية الأرب**. ط:١. بيروت. لبنان. دار ومكتبة الهلال. الصفحات: ٩٨٢.

٣٤. الحمويّ، أبو عبد الله ياقوت. (١٤١١هـ، ١٩٩١م). **معجم الأدباء أو إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب**. ط:١. بيروت. لبنان. دار الكتب العلميّة. الصفحات: ٣٥٥٧.

٣٥. الخزاعي، دعبل. (١٩٦٢). **ديوان دعبل الخزاعي**. النّجف. العراق. مطبعة الآداب. الصفحات: ٢٦٨.

٣٦. الخفاجي، عبد الله بن سنان. (١٤٠٢هـ، ١٩٨٢م). **سرّ الفصاحة**. ط:١. بيروت. لبنان. دار الكتب العلمية. الصفحات: ٢٨٨

٣٧. ابن دريد، أبو بكر محمد بن الحسن. (١٩٨٨). **جمهرة اللغة**. ط:١. بيروت. لبنان. دار العلم للملايين. الصفحات: ٩٢٢.

٣٨. الدّينوري، ابن قتيبة أبو محمد عبد الله بن مسلم. (١٤١٨هـ، ١٩٩٨م). **الشّعر والشعراء**. ط:٢. القاهرة. مصر. دار الكتب العلمية. الصفحات: ١٠٤٠.

٣٩. الدّينوري، ابن قتيبة أبو محمد عبد الله بن مسلم. (١٤٠٨هـ، ١٩٨٨م). **أدب الكاتب**. ط:١. بيروت. لبنان. دار الكتب العلمية. الصفحات: ٤٥٦.

٤٠. ذو الرّمة، غيلان بن عقبة. (١٤١٥هـ، ١٩٩٥م). **ديوان ذي الرّمة**. ط:١. بيروت. لبنان. دار الكتب العلميّة. الصفحات: ٣٠٤.

٤١. الرّماني، أبو الحسن علي بن عيسى. (١٩٧٦). **النّكت في إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)**. ط:٣. القاهرة. مصر. دار المعارف. الصفحات: ٢٣٢.

٤٢. ابن الرّومي، علي بن العباس. (٢٠٠٢). **ديوان ابن الرّومي**. ط:٣. بيروت. لبنان. دار الكتب العلميّة. عدد الصفحات: ١٦٤١.

٤٣. الزّبيدي، عمرو بن معد كرب. (١٩٨٥). **ديوان عمرو بن معدّ كرب الزبيدي**. ط:٢. دمشق. مطبوعات مجمع اللغة العربيّة. الصفحات: ٢٧٤.

٤٤. الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله. (١٤٢١هـ، ٢٠٠٠م). **البحر المحيط في أصول الفقه**. ط:١. بيروت. لبنان. دار الكتب العلميّة. الصفحات: ٢٢٢٠

٤٥. الزّمخشري، أبو بكر محمّد بن الحسن. (١٩٨٨). **أساس البلاغة . معجم في اللغة والبلاغة**. بيروت. لبنان. مكتبة

لبنان ناشرون. الصفحات: ١٣٩١.

٤٦. ابن أبي سلمى، زهير. (١٤٠٨هـ، ١٩٨٨م). **ديوان زهير بن أبي سلمى**. ط:١. بيروت. لبنان. دار الكتب العلمية. الصفحات: ١٤٣.

٤٧. ابن السّراج، أبو بكر محمّد بن سهل. (١٩٨٨). **الأصول في النّحو**. ط:٣. بيروت. لبنان. مؤسسة الرسالة. الصفحات: ١٣٦٢.

٤٨. الصّولي، أبو بكر محمّد بن يحيى. (١٤٠٠هـ، ١٩٨٠م). **أخبار أبي تمّام**. ط:٣. بيروت. لبنان. منشورات دار الآفاق الجديدة. الصفحات: ٣٨٦.

٤٩. الطائي، حاتم. (٢٠٠٢). **ديوان حاتم الطائي**. ط:٣. بيروت. لبنان. دار الكتب العلميّة. الصفحات: ٥٦

٥٠. عروة بن الورد. (١٤١٨هـ، ١٩٩٨م). **ديوان عروة بن الورد**. بيروت. لبنان. دار الكتب العلميّة. الصفحات: ١٠٣.

٥١. عزّة، كثيّر. (١٩٧١). **ديوان كثيّر عزّة**. بيروت. لبنان. دار الثقافة. الصفحات: ٦٠٨.

٥٢. العسكريّ، أبو أحمد الحسن بن عبد الله. (١٩٨٤). **المصون في الأدب**. ط:٢. الكويت. مطبعة حكومة الكويت. الصفحات: ٣٠٤

٥٣. العسكريّ، أبو هلال الحسن بن عبد الله. (١٩٥٢). **كتاب الصّناعتين . الكتابة والشّعر**. ط:٢. القاهرة. مصر. مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه. الصّفحات: ٤٦١

٥٤. العلويّ، ابن طباطبا. (١٤٢٦هـ، ٢٠٠٥م). **عيار الشّعر**. ط:٢. بيروت. لبنان. دار الكتب العلميّة. الصفحات: ١٧١

٥٥. الغنوي، طفيل. (١٩٩٧). **ديوان طفيل الغنويّ**. ط:١. بيروت. لبنان. دار صادر. الصفحات: ١٩٢.

٥٦. الفارابيّ، أبو نصر. (١٣٩١هـ ١٩٧١م). **جوامع الشّعر مع تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشّعر**. القاهرة. مصر. مطابع الأهرام. الصفحات: ١٩١.

٥٧. ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن زكريا. (١٣٩٩هـ، ١٩٧٩م). **مقاييس اللغة**. بيروت. لبنان. دار الفكر. الصفحات: ٢٦٥٥.

٥٨. الفراهيدي، الخليل بن أحمد. (١٤٠٥هـ). **العين**. إيران. دار الهجرة. الصفحات: ٣٤٧٢.

٥٩. الفيروز آبادي، مجد الدّين محمّد بن يعقوب. (١٤٢٩هـ، ٢٠٠٨). **القاموس المحيط**. القاهرة. مصر. دار الحديث. الصفحات: ١٨٠٠

٦٠. القالي، أبو علي إسماعيل بن القاسم. (٢٠٠٨). **الأمالي**. بيروت. لبنان. مؤسسة الرسالة ناشرون. الصفحات: ٤٧٢.

٦١. القرطاجنّي، حازم. (١٩٨٦). **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**. ط: ٣. بيروت. لبنان. دار الغرب الإسلامي. الصفحات:

٦٢. القزويني، جلال الدّين. (١٤٢٤هـ، ٢٠٠٣م). **الإيضاح في علوم البلاغة**. ط:١. بيروت. لبنان. دار الكتب العلميّة. الصفحات: ٤١٤

٦٣. القطامي، عمير بن شييم. (١٩٦٠). **ديوان القطامي**. ط: ١. بيروت. لبنان. دار الثقافة. الصفحات: ١٩٦.

٦٤. القيروانيّ، أبو علي الحسن بن رشيق. (١٣٧٤هـ، ١٩٥٥م). **العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده**. ط:٢. القاهرة. مصر. مطبعة السّعادة.٦٨٦.

٦٥. المبرّد، محمد بن يزيد. (١٩٩٧). الكامل في اللغة والأدب. ط:٣. القاهرة. مصر. دار الفكر العربي. الصفحات: ١٢٠٦.

٦٦. المرزباني، أبو عبد الله محمّد بن عمران. (١٤١٥هـ، ١٩٩٥م). **الموشّح في مآخذ العلماء على الشّعراء**. ط:١. بيروت. لبنان. دار الكتب العلميّة. الصفحات: ٥٠٤.

٦٧. مسلم بن الوليد. (د.ت). **ديوان مسلم بن الوليد الأنصاري**. القاهرة. مصر. دار المعارف. الصفحات: ٦٠٧.

٦٨. المصري، ابن أبي الإصبع. (١٩٦٣م). **تحرير التحبير في صناعة الشّعر والنّثر وبيان إعجاز القرآن**. ط:١. الجمهوريّة العربيّة المتّحدة. لجنة إحياء التراث الإسلامي. الصفحات: ٦٩٧.

٦٩. ابن المعتزّ، أبو العبّاس عبد الله. (١٩٨٢). **البديع**. ط:٣. بيروت. لبنان. مؤسّسة الثقافة. الصفحات: ٢٠١.

٧٠. ابن مقبل، تميم بن أُبيّ. (١٩٩٥). **ديوان ابن مقبل**. بيروت. لبنان. دار الشرق العربي. الصفحات: ٤٠٨.

٧١. ابن منظور، محمّد بن مكرم. (د.ت). **لسان العرب**. ط:١. بيروت. لبنان. دار صادر. عدد الصفحات: ٥٠٠٦.

٧٢. النابغة الذبياني. (١٤١٦هـ، ١٩٩٦م). **ديوان النّابغة الذبياني**. ط:٣. بيروت. لبنان. دار الكتب العلميّة. الصفحات: ١٦٨.

٧٣. النّابغة، الجعدي. (١٩٩٨). ديوان النّابغة الجعديّ. ط:١. بيروت. لبنان. دار الكتب العلميّة. الصفحات: ٢٤٠.

٧٤. النّويري، شهاب الدين أحمد. (٢٠٠٤). **نهاية الأرب في فنون الأدب**. ط:١. بيروت. لبنان. دار الكتب العلمية. الصفحات: ٢٤٣.

المراجع

١. إبراهيم، طه أحمد. (د.ت). **تاريخ النّقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرّابع الهجريّ**. بيروت. لبنان. دار الحكمة. الصفحات: ١٨٨.

٢. الأحمد، حسن إبراهيم. (٢٠٠٧). **أبعاد النّص النّقديّ عند الثعالبي . مقدّمة نظريّة ودراسة تطبيقيّة**. دمشق. سوريّة. منشورات الهيئة العامّة السوريّة للكتاب. الصفحات: ٣٩٦.

٣. الأحمد، نهلة فيصل. (٢٠٠٢). **التفاعل النّصي (التناصيّة) النظرية والمنهج**. الصفحات:٣٣٢.

٤. إسماعيل، عزّ الدّين. (١٩٩٢). **الأسس الجمالية في النّقد العربي عرض وتفسير ومقارنة**. ط:١. القاهرة. مصر. دار الفكر العربي. الصفحات: ٤٣٣

٥. إسماعيل، عزّ الدّين. (١٩٦٣). **التّفسير النّفسي للأدب**. ط:١. القاهرة. مصر. دار المعارف. الصفحات:

٦. بدويّ، أحمد. (١٩٧٩). **أسس النّقد الأدبي**. القاهرة. مصر. دار النّهضة. الصفحات: ٦٩٦.

٧. توفيق، مجدي محمّد. (١٩٩٣). **مفهوم الإبداع الفنّي في النّقد العربيّ القديم**. القاهرة. مصر. الهيئة المصريّة العامة للكتاب. الصفحات: ٣٧٢.

٨. جمعة، حسين. (٢٠٠٣). **المسبار في النّقد دراسة في نقد النّقد للأدب القديم والتّناص**. دمشق. سورية. منشورات اتحاد كتّاب العرب. الصّفحات: ١٣٦.

٩. الجوزو، مصطفى. (١٩٨٨). **نظريّات الشّعر عند العرب في الجاهليّة والعصور الإسلاميّة**. ط:٢. بيروت. لبنان. دار الطليعة. الصفحات: ٢٦٩.

١٠. الحريريّ، عبد اللطيف محمّد السيّد. (١٤١٦هـ، ١٩٩٥). **السّرقات الشّعريّة بين الآمدي والجرجاني في ضوء النّقد الأدبي القديم والحديث**. ط:١. مصر. دار السّعادة. الصفحات: ٢٢٠.

١١. حمّود، ماجدة. (١٩٩٧). **علاقة النّقد بالإبداع**. دمشق. سورية. منشورات وزارة الثقافة. الصفحات: ٢٥٦.

١٢. خفاجي، محمّد عبد المنعم. (د.ت). **الفكر النّقديّ والأدبيّ في القرن الرّابع الهجري**. رابطة الأدب الحديث. الصفحات: ٣٣٨.

١٣. دهمان، أحمد. (١٩٩٥). **النّقد العربي القديم . قضايا وأعلام**. حمص. سورية. جامعة البعث. الصفحات: ٣٦٨.

١٤. الرّبداوي، محمود. (د.ت). **الحركة النّقديّة حول مذهب أبي تمام . تاريخها وتطورها وأثرها في النّقد القديم**. بيروت. لبنان. دار الفكر. الصفحات: ٦١٢

١٥. الزعبي، حسين علي. (٢٠١٣). **المرزباني . منزلته في حركة النّقد العربي القديم**. دمشق. سورية. الهيئة العامّة السورية للكتاب. الصفحات: ٢٦٦.

١٦. الزيات، أحمد، مصطفى، إبراهيم، عبد القادر، حامد، النّجار، محمّد (د.ت). **المعجم الوسيط**. القاهرة. مصر. دار الدّعوة. الصفحات: ١١٦٧.

١٧. صالح، محمّد رشاد. (١٤٠٧هـ، ١٩٨٧). **نقد كتاب الموازنة بين الطائيين**. ط:٢. بيروت. لبنان. دار الكتاب العربي. الصفحات: ٧٣٤.

١٨. ضيف، شوقي. (١٩٨٠). **تاريخ الأدب العربي عصر الدّول والإمارات الجزيرة العربيّة . العراق . إيران**. القاهرة. مصر. دار المعارف. الصفحات: ٦٨٥.

١٩. طاهر، جواد علي. (١٩٧٩). **مقدمة في النقد الأدبي**. بيروت. لبنان. المؤسسة العربية للدراسات والنّشر. الصفحات: ٥٢٦.

٢٠. طبّانة، بدويّ. (١٩٨٨). **معجم البلاغة العربيّة**. ط:٣. الرّياض. السعوديّة. دار الرّفاعي. الصفحات: ٧٨٨.

٢١. عبّاس، إحسان. (١٣٩١هـ، ١٩٧١م). **تاريخ النّقد الأدبي عند العرب . نقد الشّعر من القرن الثاني حتّى القرن الثامن الهجري**. ط: ١. بيروت. لبنان. دار الثقافة. الصفحات:٥٦٧

٢٢. عبد التّواب، رمضان. (١٤٠٤هـ، ١٩٨٣م). **فصول في فقه اللغة**. ط:٢. القاهرة. مصر. مكتبة الخانجي. الصفحات: ٤٥٧.

٢٣. عبد القادر، حامد. (١٩٦٣). **دراسات في علم النفس**. القاهرة. مصر. المطبعة النموذجية. الصفحات: ٢١١.

٢٤. عصفور، جابر. (١٩٩٥). **مفهوم الشّعر . دراسة في التّراث النقدي**. ط:٥. القاهرة. مصر. الهيئة المصريّة العامّة للكتاب. الصفحات: ٤٠٦.

٢٥. عكّام، فهد. (١٩٩٥). **الشّعر الأندلسي نصّاً وتأويلاً**. دمشق. سوريّة. دار الينابيع. الصفحات: ٢١١.

٢٦. فتحي، إبراهيم. (١٩٨٦). **معجم المصطلحات الأدبيّة**. صفاقس. تونس. المؤسسة العربيّة للناشرين. الصفحات: ٤١٩.

٢٧. فضل، صلاح. (١٩٩٢). **بلاغة الخطاب وعلم النّص**. الكويت. سلسلة عالم المعرفة. المجلس الوطني للثقافة والفنون. الصفحات: ٣١٨.

٢٨. المحارب، عبد الله بن أحمد. (١٤١٢هـ، ١٩٩٢). **أبو تمّام بين ناقديه قديماً وحديثاً**. ط:١. القاهرة. مصر. مكتبة الخانجي. الصفحات: ٥٨٥.

٢٩. مطلوب، أحمد. (١٩٧٣). **اتجاهات النّقد الأدبي في القرن الرّابع الهجري**. ط:١. الكويت. وكالة المطبوعات. الصفحات: ٣٦٠.

٣٠. مطلوب، أحمد. (١٩٨٩). **معجم مصطلحات النقد العربي القديم**. ط:١. بغداد. العراق. دار الشؤون الثقافيّة العامّة. الصفحات: ٩٧٥.

٣١. مندور، محمد. (٢٠٠٤). **النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة**. القاهرة. مصر. نهضة مصر للطباعة. الصفحات: ٤٧٧.

٣٢. هدّارة، محمّد مصطفى. (١٩٥٨). **مشكلة السّرقات في النّقد العربي . دراسة تحليليّة مقارنة**. الإسكندريّة. مصر. مكتبة الأنجلو المصريّة. الصفحات: ٣٤٤.

٣٣. هلال، محمّد غنيمي. (١٩٩٧). **النّقد الأدبي الحديث**. ط:١. القاهرة. مصر. نهضة مصر. الصفحات: ٦٧٦.

٣٤. وهبة، مجدي، وكامل، المهندس. (١٩٧٩). **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**. بيروت. لبنان. مكتبة لبنان. الصفحات: ٢٧٢.

الأطروحات

١. الأحمد، حسن إبراهيم. (٢٠٠٣). **أدبيّة النّص النثري عند التوحيدي السّردي والإنشائي**. رسالة دكتوراه. إشراف: د. عبد اللطيف عمران. دمشق. سورية. جامعة دمشق. الصفحات: ٢٣٢.

٢. جبابري، عبد الغني. (١٤٣٥هـ، ٢٠١٤م). **الأسس الجمالية في موازنة الآمدي**. رسالة ماجستير. بإشراف أ. د. زين الدّين مختاري. تلمسان. الجزائر. جامعة أبي بكر بلقايد. الصفحات: ٢٢٩.

المراجع المترجمة

١. بارت، ر. (١٩٨٢). **الدرجة الصفر للكتابة**. ترجمة: محمد برادة. بيروت. لبنان. دار الطليعة. الصفحات: ١٣١.

٢. فرويد، س. (٢٠٠٠). **الموجز في التحليل النفسي**. ترجمة: سامي محمود علي، وعبد السلام القفاش. القاهرة. مصر. مكتبة الأسرة. الصفحات: ١٧٢.

٣. كرستيفيا، ج. (١٩٩١م). **علم النص**. ترجمة: فريد الزاهي. الدار البيضاء. المغرب. دار توبقال للنشر. الصفحات: ٩٦.

٤. كولنج، ن، ي. (١٩٩٠). **الموسوعة اللغوية**. ترجمة: محيي الدين حميدي، وعبد الله الحميدان. الرياض. جامعة الملك سعود. الصفحات: ٢١١.