من قضايا نقد الشعر
بين الآمدي في الموازنة
والقاضي الجرجاني في الوساطة

للدكـــتور
محمد مبروك عطية
مدرس الأدب والنقد في كلية الدراسات الإسلامية
والعربية بالإسكندرية – جامعة الأزهر

المقدمة

ينتظم النشاط الأدبى – عادة – مجالات ثلاثة هى على الترتيب .

١- العمل الأدبى أو النتاج الأدبى .

٢- النقد الأدبى .

٣- تاريخ .

ولا ينكر أحد ما للعمل الأدبى، أو النتاج الفنى الجاد من قيمة كبرى فى حياة الأفراد والجماعات، كما لا يغيب عن الكثيرين أن مجرد وجود النتاج الأدبى يستدعى وجود مهمة أخرى مكملة ومتممة لفائدته هى مهمة "النقد الأدبى " الذى يحمل هذا النتاج إلى مجموعة كبيرة من الناس، ما كانوا يستطيعون تقبله وفهمه والتأثر به لولا ما قدمه النقد الأدبى من تفسير وتحليل وشرح وتوضيح .

ولذلك يمكن القول بأن النقد الأدبى نشأ مع النتاج الفنى جنباً إلى جنب، وأن الناقد الأدبى وجد فى نفس اللحظة التى وجد فيها الأديب المنشئ .

ويأتى بعد هذه المهمة الأولى والأساسية للنقد الأدبى عدد من المهام التى يستطيع أن يؤديها النقد الأدبى، وهذا العدد يقل أو يزيد حسب درجة رقى المجتمع، ومدى احتياجه إلى المزيد من خدمات النقد الأدبى ومن تلك المهام:

١- **المساعدة على الاختيار**: فكل إنسان له ميول تختلف عن ميول الآخرين وكل إنسان يفضل – طبقاً لأهوائه – لوناً معيناً من ألوان النتاج الفنى فهناك من يحب " الدراما " ولا يطيق " الملهاة " وهناك من يفضل قصص العشق والغرام على غيرها من ألوان القصص، وهناك من يخشى الشعر المستحدث خشية الوباء، وحين يتناول النقد الأدبى هذه الألوان جميعها تناول تقديم وتعريف وعن طريق هذا التقديم يستطيع كل فرد تكوين فكرة مناسبة عن العمل الأدبى فيقدم عليه أو يصد عنه تبعاً لميوله وأهوائه .

٢- **الموازنة:** فصدور الأعمال الأدبية عن أشخاص مختلفين لا شك أنه يجعل بينهما وبين بعضها أوجه شبه وأوجه اختلاف، وهذه الأوجه تستدعى عادة من يقوم بدراستها رغبة فى تبينها، ثم شرحها وطرحها أمام الناس كى يفيدوا منها، وعملية الموازنة لا تقل فى قيمتها ومدى الحاجة إليها عن المهمة الأساسية للنقد، وهى التفسير والتحليل، وقد اهتم نقدنا القديم بالموازنات اهتماما كبيراً بحيث استقلت أو كادت بجميع نتاج القرن الرابع الهجرى من النقد الأدبى .

٣- وبعد عملية التفسير وعملية التحليل الموازنة قد تأتى عملية ثالثة بعد العمليتين السابقتين وهى عملية التقدير والتقويم، والغرض الأساسى فى هذه العملية ليس مجرد إطلاق الأحكام أو تجديد الدرجات أو إلصاق المزايا والصفات، وإنما هدفها الحقيقى استكمال عملية التحليل والموازنة باستخراج الحيثيات التى يبنى عليها الأحكام واستكمال الأسباب والمسببات التى جعلت للأثر الأدبى قيمته، وتحديد الدوافع التى مكنته من أن يتبوأ هذه المكانة سواء فى ذاته، أو بين الأعمال الأدبية الأخرى .

إن الغرض من دراسة النقد تتجلى فى معرفة القواعد التى نستطيع أن نحكم من خلالها على القطعة الأدبية بالجودة أو الرداءة، فإذا كانت جيدة اجتهدنا من خلال تلك الدراسة أيضا فى استشراف منزلتها فى الحسن، وإذا كانت رديئة كذلك، وهذه الدراسة أيضاً تدفعنا إلى معرفة الوسائل التى تمكننا من تقويم ما يعرض علينا من الآثار الأدبية وقد نكون على صواب حين نقول أن النقد الأدبى رغم أهميته فى النشاط الأدبى أقل من الإبداع، لأنه ينتظره حتى يتم، فإذا تم حُكم عليه بالحسن أو بالقبح، وبالجودة أو الرداءة .

ومن الملاحظ أن هناك دائما عداء بين النقاد والأدباء المبدعين، وفى الغالب يحرز الأديب على الناقد نصراً يختلف فى درجته باختلاف الأديب ذاته، واختلاف درجته بين جملة الأدباء الآخرين .

والناقد أيضاً يميل إلى مهاجمة الابتكار الذى يدعو إليه الأديب لأن الأديب متحرر – غالباً – يسير حسب ذوقه ما أمكن، والنقاد يتبعون غالباً قواعد غير مرنة أو متجددة يريدون تطبيقها وعدم الخروج عنها، وهذا ظاهر فى سلسلة التاريخ الأدبى من عهد اليونان إلى عهد الرومان إلى وقتنا هذا .

وإذا كان النقد الأدبى قد استغلق فهمه، أو أسيء استخدامه فى مجالاته المختلفة، فإن مجال الحكم والتقويم يعد أشد المجالات تعرضاً لهذا الفهم الخاطئ وأكثر المجالات إحاطة لحقيقة النقد الأدبى، بحيث أصبح المفهوم الشائع للنقد مقصوراً على هذا المجال وحده، وهو التقويم وإصدار الأحكام، كما أصبح مفهوم هذا المجال كذلك بعيداً عن حقيقته وسليم أهدافه، ودخلت فيه الذاتيات والأهواء فأحالته إلى ميدان للسباب والقذف، وتبادل التهم والمفتريات، والخوض فى السير والذمم وأقدس المقدسات، وصارت لفظة " نقد " تحمل معنى الطعن، والمهاجمة والهدم، كما صار الناقد الأدبى هو القاضى غير النزيه الذى بيده صولجان الحكم الموصل للشهرة،

والمجد، أو الخفوت والإغفال، والذى لا يفتح أذنيه لحيثيات الدعوى بقدر ما يفتح جيبه للأخذ المادى، والمعنوى على السواء .

ومهما قيل عن إحالة مفهوم النقد الأدبى وسوء فهمه واستخدامه فى العصر الحديث على وجه الخصوص فإن المجال لن يسمح لنا بمناقشة ذلك .

إن النقد الأدبى لا يمكن أن يكون مجرد إصدار أحكام مغرضة جائرة غير أدبية ولا فنية، وليس هو تبادل الحملات والحروب الكلامية وليس هو الهجوم وتصيد الأخطاء، ومحاولة الهدم دون تقديم البناء، وليس مجالاً من مجالات الكسب غير المشروع، وليس هو حفظ مجموعة من المصطلحات واستخدامها بطريقة " ميكانيكية " أو " هندسية " نرسمها بالطول مرة وبالعرض مرة أخرى، إلى آخر هذه المواقف التى نلمسها جميعاً، وهنا يبدو هذا السؤال، إذا لم يكن النقد الأدبى كذلك فكيف يكون ؟ وكيف تتحدد ماهيته حين النظر إليه بعين الاعتدال ؟ .

❁❁❁

مفهوم لله النقد الأدبى لله:ـ

فى حديث أبى الدرداء: " إن نقدت الناس نقدوك، وإن تركتهم تركوك " فالتعرف على العيوب والحرص على إذاعتها يسميه العرب " نقداً " وعلى هذا " فالتقريظ " يقابل " النقد " .

وفقدت الدراهم وانتقدتها إذا ميزت جيدها من رديئها يسمى نقداً كذلك، وعلية قول العربى يصف ناقته بسرعة السير فى الهاجرة:

تنفى يداها الحصى فى كلّ هاجرة نفى الدراهم تنقاد الصياريف ينسق

فالنقد هنا يجرى فى المحسوسات على أنه تمييز الجيد من الردئ فإذا أجريناه فى الأدب أصبح هو المفهوم الدقيق للنقد الأدبى فى اصطلاحه العام، وقد ورد فى أساس البلاغة لجار الله الزمخشرى: " وهو ينقد بعينه إلى الشيء: يديم النظر إليه باختلاس حتى لا يفطن له فاختلاس النظر إلى الشيء نقد فى لغة العرب .

وفى ظننا أن هذا المعنى اللغوى يقترب من مدلول " النقد الأدبى " لأن اختلاس النظر إلى الشيء أمارة على دراسته دراسة هادئة، وهكذا ينبغى أن يكون موقف الناقد من فن الأدب، فهو يسترق النظر إلى الأثر الأدبى المنقود، ويديم النظر فيه حتى لا يخرج فى نقده عن القصد وحتى لا يختل ميزان النقد فى يده .

والنقد الأدبى تعبير مكون من لفظتين، أحدهما: النقد، والثانية الأدب وقد عرفنا معنى النقد فى اللغة بإيجاز، فما الأدب ؟ ثم ما النقد الأدبى ؟

الأدب:- هو التعبير عن الحياة أو بعضها بعبارة جميلة، أو التعبير عن الفن أو عن موقف إنسانى تعبيراً موحيا، وهو يشمل كل الألوان الأدبية التى تكتب لكافة المثقفين لتحدث لديهم انفعالا شعورياً أو لذة فنية .

والنقد الأدبى:- لا يبعد عن المعنى اللغوى لكلمة النقد، إذ هو دراسة النتاج الأدبى للكشف عن جوانب النضج الفنى فيه وتمييزها عما سواها عن طريق الشرح والتعليل، ثم يأتى بعد ذلك الحكم العام عليها، إذ لا قيمة للحكم على العمل الأدبى وحدة، أو هو: فن دراسة النصوص الأدبية، والتمييز بين الأساليب المختلفة، أو تفسير تلك النصوص لمعرفة اتجاهاتها الأدبية وتحديد مكانتها فى مسيرة الأدب والتعرف على مواطن الحسن والقبح مع التفسير والتعليل، وهذا التعريف أشمل وأكمل فى تعريف النقد الأدبى .

والنقد الأدبى تعبير محدث، وهو على حداثته وثيق الصلة فى معناه العام بالأصل اللغوى فى بعض استعمالاته وإن كان المضاف إليه يخصصه تخصيصاً قوياً بما لهذه المادة من معان خاصة جرت عليها الشواهد العربية .

وقد استعمل النقد فى القرن الثانى من الهجرة فى تمييز الأشعار الصحيحة من المختلطة، ولا يستطيع أن ينهض بمهمة النقد إلا عالم بلغات العرب، وأشعارها، ومذاهب الشعراء، وما امتازوا به من الأساليب والمعانى فى طريق الأداء الشعرى .

وقد جاء هذا الاستعمال مقصوراً على طائفة لا تكاد توجد فى قول المفضل الضبى (١٦٨ هـ) وهو يتحدث عن حماد الراوية بقوله : " قد سلط على الشعر من حماد ما أفسد فلا يصلح أبداً فقيل له: وكيف ذلك ؟ أيخطئ من روايته أم يلحن فقال: ليته كان كذلك، فإن أهل العلم يردون من أخطأ إلى الصواب، لا ولكنه رجل عالم بلغات العرب، وأشعارها ومذاهب الشعراء ومعانيهم، فلا يزال يقول الشعر يشبه مذهب رجل ويدخله فى شعره، ويحمل ذلك عنه فى الآفاق فتختلط أشعار القدماء ولا يتميز الصحيح منها إلا عند عالم ناقد وأين ذلك ؟ " (١) .

وفى القرن الثالث الهجرى استعمل النقد مضافاً إلى الشعر أكثر من إضافته للنثر، وذلك على معنى تمييز جيده من رديئة ولعل البحترى (٢٨٤ هـ)، كان من الأوائل الذين أشاعوا استعمال " نقد الشعر " وكذلك ابن الرومى (٢٨٣ هـ) إذ أجراه

(١)

فى موضع من الشعر، ولكننا لا نستطيع أن نجزم بأسبقية أحدهم وتقدمه فى هذا الباب، وهذا صاحب البحترى يحدثنا بقوله: " رآنى البحترى ومعى دفتر شعر فقال: ما هذا ؟ فقلت: شعر الشنفرى، فقال: وإلى أين تمضى ؟ فقلت: إلى أبى العباس أقرأه عليه، فقال: قد رأيت أبا عباسكم هذا منذ أيام عند ابن ثوابة، فما رأيته ناقداً للشعر ؟ ولا مميزاً للألفاظ، ورأيته يستجيد شيئاً وينشده، وما هو بأفضل الشعر، فقلت له: أما نقده وتمييزه فهذه صناعة أخرى، ولكنه أعرف الناس بإعرابه وغريبه "(١) .

ومما هو جدير بالملاحظة أن هذا الاستعمال لم يرد فى كتب النقد التى تعد فى طليعة هذا العصر، فابن سلام (٢٣١ هـ) لم يذكره فى " طبقات فحول الشعراء"، ولم يعرض له ابن قتيبة (٢٧٦ هـ) فى " الشعر والشعراء " ولم يقع فى كتاب " البديع " لابن المعتز (٢٩٦ هـ) ولكن قدامة بن جعفر (٢٣٧ هـ) اتخذه عنواناً لكتابة " نقد الشعر " كما اتخذه ابن وهب عنواناً لكتابه " نقد النثر " .

ومما هو جدير بالملاحظة أن الكتاب الأخير كان ينسب إلى قدامة بن جعفر وكانت نسبته إليه مشكوكاً فيها، وغير مقطوع بصحتها، وظل كذلك حتى حققت نسبته أخيراً إلى أبى الحسن بن وهب .

على أن هذا الاستعمال قد جرى على ألسنة الشعراء فى تعابير أضافت إلى مفهومه السابق شيئاً يرتفع به عن نقد الدرهم والدينار وهو أن الناقد صيرفى من نوع خاص يفهم الدقائق ويميز بحاسته الفنية وذوقه الرفيع جيدا الدراهم من رديئه، ولهذا يقول الشاعر :-

رب شعر نقدته مثلما ينـ ... ـقد رأس الصيارف الدينارا

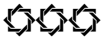
ثم أرسلته فكانت معانيـ ... ـه وألفاظه معاً أبكارا

لو تأتى لقالة الشعر ما أسـ ... ـقط منه حلواً به الأشعارا

إن خير الكلام ما يستعير الناس منه ولم يكن مستعاراً .

(١) الجرجانى (الإمام عبد القاهر): دلائل الإعجاز ط المنار ص ١٨٣ .

وفى القرن الرابع الهجرى تأكد مفهوم النقد الأدبى بجهود نخبة من العلماء كأبى بكر الصولى (٣٣٥ هـ) فى أخبار أبى تمام، والآمدى (٣٧٠ هـ) فى " الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى "، وعلى بن عبد العزيز الجرجانى (٣٦هـ) فى " الوساطة بين المتنبى وخصومه " .



أولاً : قضية عمود الشعر بين الآمدي والقاضي الجرجاني

(١) قضية عمود الشعر عند الآمدي

عمود الشعر اصطلاح جديد ظهر على ألسنة النقاد وفى كتاباتهم خلال القرنين الثانيِ والثالث الهجريين، وهو يعنى " طريقته الموروثة عن العرب فى وزنه وقافيته وأسلوبه "[١] ، فالمصطلح جديد ولكن الطريقة قديمة قِدم معرفة العرب نظام القريض، والدكتور خفاجى يتحدث عن هذه الحقيقة بقوله: " وفى القرن الثانيِ والثالث من الهجرة عرف العرب " عمود الشعر"، وتداولته ألسنة النقاد العرب فى هذه الحقبة الحافلة بمختلف التيارات الأدبية والنقدية وأخذ عنهم من جاء بعدهم من النقاد إلى اليوم "[٢].

وهذه الطريقة تتمثل فى مجموعة من العناصر هى: " سبع خصائص: شرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة فى الوصف، والمقاربة فى التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تحيز من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينهما "[٣].

وقد ورد هذا المصطلح أول مرة فى البحترى، وهو يقارن بين مذهب أبى تمام إذ يقول: " كان أغوص على المعانيِ مني وأنا أقوم بعمود الشعر منه "[٤]، ثم تُدُولِ هذا المصطلح على الساحة النقدية، وقام النقاد بتحديد عناصره السبعة التى سبق ذكرها، وكان الآمدي أول من أطلق هذا المصطلح من النقاد عندما قال: " البحترى أعرابيِ الشعر مطبوع، وعلى مذهب الأوائل وما فارق عمود الشعر المعروف "[٥].

فالآمديِ عندما تكونت شخصيته ونمت، واكتملت عقليته الفكرية، وجد أن المقاييس الفنية القديمة لا تنحصر إلا فى نقد اللغة والنحو مبتعداً –أحياناً– عن المفهوم الجمالى الذى فى ضوئه نصل إلى الغاية المثلى للنقد الأدبى، وهو بهذا المفهوم الفنى ومن منطلقة يدرك أن المفهوم الجمالى للنص الأدبى الشعرى لا يتحقق إلاَّ بالتزام الشاعر وتقاليده وفنه المتفق عليه عبر العصور الصدق والطبع والأصالة، يتضح هذا من موازنته العامة بين الطائيين: أبيِ تمام والبحترى، حيث يصف أبا تمام بأنه " شديد

(١) مجدى وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات الأدبية ص٢١٦.
(٢) الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى: فصول في الأدب والنقد ص٨٢، طبعة سنة١٩٧٣م.
(٣) المرزوقى: شرح ديوان الحماسة.
(٤) الآمدى: الموازنة ١١/١.
(٥) السابق: ٤/١.

التكلف، صاحب صنعة، ويستكره الألفاظ والمعانيِ وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعانى المولَّدة "[١].

وعلى الصعيد الآخر نجده يصف البحترى بأنه شاعر مطبوع، ومفطور على الشاعرية لأنه " أعرابى الشعر مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ويستكره الألفاظ ووحشى الكلام "[٢].

وقد كان مفهوم " عمود الشعر " حتى نهاية القرن الثانى من الهجرة لا يخرج عما ألفه العرب من استعمال وتوارثوه فى أشعارهم وخطبهم، فإذا كانت الفخامة والجزالة من مقومات ما ورثوا، فهم مهتدون بحسهم الفنى إلى الدقة فى الوصف وإثراء الصور بالتشبيهات، وتجسيم المعانى بالاستعارات، وتناول الأفكار فى يسر وسهولة لا تكلف معها ولا إسفاف، فلما أطل القرن الثالث حمل معه ثقافات شتى من الفرس والهند والإغريق والرومان ومصر.

وقد أقبل الأدباء على هذا الوافد الجديد بعقولهم وقلوبهم فكانت نشأة " البديع " فأصبح علماً له قواعده ومريدوه، ولقد كانت أنواعه تلوح فى الأساليب العربية القديمة مفرقة متباعدة تستدعيها المناسبة فتلبى، ويقتضيها المقام فتنزل على حكمه، ثم عرف العرب الزينة والبهرج، فأغراهم البديع بالإسراف فى الزينة، وقادتهم الفلسفة والمنطق إلى مسالك من البيان ضيقة حرجة، فتكلفوا المحسنات البديعية، وذهبوا فى تعقب المعانى مذاهب بعيدة فحطموا بهذين "عمود الشعر " وفارقوا طريقه الأوائل فى اقتناص المعانى والتعبير عنها وكان الشاعر أبو تمام (ت ٢٣٢هـ) أحد الشعراء المحدثين الذين سلكوا مدرسة البديع، بينما ظل تلميذه البحترى ممسكاً بالعمود الشعرى، ومنذ هذه الفترة ثارت المعارك النقدية حول القديم والجديد، واستفاض الحديث حول عمود الشعر.

ولم تكن هذه العناصر معروفة فى العصر الجاهلى باصطلاحاتها–التى سنعرض لها–بل كانت تمارس وتوظف وتستخدم على الطبيعة بمفهوم دلالة الاصطلاح، دون الاهتمام بوضع المسميات التى قام النقاد–فيما بعد–بوضعها استناداً على ما ورثوه من

(١) الآمدى: الموازنة : ١/٤،٥.
(٢) السابق ١/٤.

شعر عربيِ أصيل، فأصبحت هذه العناصر أساساً لكل شاعر، وسُنَّة ثابتة ومنهجاً واضحاً وطريقاً بيناً، ومسلكاً متبعاً، يقتفى أثره الشعراء.

وينبغى على النقاد الوقوف على حدود وما هية هذه القضية لأنها ترسم طريقاً واضحاً للشعراء حتى لا يخرجون عنه ولا يفارقونه من أجل الحفاظ على سنة القدماء، ويحدد المرزوقى هذه الوجهة وتلك الفائدة بقوله: " الواجب أن يتبين ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب، ليتميز تليد الصنعة من الطريف، وقديم نظام القريض من الحديث، ولتعرف مواطئ أقدام المختارين فيما اختاروه، ومواسم أقدام المزيفين على ما زيفه، ويعلم أيضاً فرق ما بين المصنوع والمطبوع وفضيلة الآتى السمج على الأبى الصعب "[1].

كما أن الآمدى يجعل المقياس الرئيسى الذى يزن به شعر أبى تمام، ويستنبط من خلاله عناصر القوة والضعف هو " عمود الشعر " وطريقة الأوائل وعادة العرب، تلك الطريقة التى عرفها النقاد وتحدثوا عنها ولكن حديثهم – كما قلت آنفاً – لم يندرج تحت هذا المصطلح، والنقاد أمام هذا المصطلح انقسموا قسمين: قسم يرى طريقة الشعراء القدامى هى الأمثل وأن الخروج على هذه الطريقة خروج على " عمود الشعر "، **وقسم آخر** يرى أن مقتضيات روح العصر تستلزم التجديد والابتكار، وإنما تمَّ هذا الانقسام وفق السمات المميزة التى تتحكم فيها قاعدة الذوق الأدبى الذى فُطِرَ عليه الأدباء والشعراء يؤكد هذه الحقيقة ما نص عليه أحد الباحثين إذ يقول: " ولقد نجد إمام هذه الظاهرة نقاداً وشعراء لا يكادون ينفقون فى مناهج نقدهم وصياغتهم للقصيدة العربية، وهذا الاختلاف يرجع إلى المزايا التى تراها كل طائفة من هؤلاء النقاد والشعراء فى شعر الأوائل من العرب الخُلَّص وفى شعر المولدين أو المحدثين، وهذه المزايا على اختلاف أسبابها هى موطن الخلاف فيما بينهم فإن ما يراه المحافظون على النسق العربى القديم مزية قد يراه المغرم بالجديد نقصاً وقصوراً وهذا يستشرى الخلاف بين المحافظين والمجددين فيما ينبغى أن تبنى عليه القصيدة العربية فى عهدها الجديد، فالأولون لا يخرجون عن نهج العرب فى بناء قصائدهم، والآخرون يصدعون فى البناء الموروث ويخضعون القصيدة لروح العصر، وقد كان من مقاصد

(١) **المرزوقى:** شرح ديوان الحماسة ص٧–٨، تحقيق أحمد أمين، عبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، الطبعة الثانية، القاهرة سنة ١٣٨٧هـ/١٩٦٧م.

المحافظين فى حرصهم على عمود الشعر الإبقاء فى فخامة اللغة العربية وجزالتها فى أروع من عرفته العرب واختارته ليكون ديوان مفاخرها، وحماية اللغة من طوفان العجمة، ورخاوة أساليب المولدين وكانوا فى ذلك مستحببين لأذواقهم الفنية التى تفتحت على دفء الاستعمالات القديمة، وترعرعت على نسمات الصور الفنية التى استروحوها من مطالع الشعر القديم فى نظامه الثابت ونسقه المحكم العجيب "[١].

وثمة أمر مهم وهو أن المولدين والمحدثين وأنصار أبى تمام حينما أرادوا الدفاع عنه ساقوا حجة قوية فقد قالوا: إن أبا تمام صاحب مذهب جديد فى الشعر وعدوه إماماً ومحدثاً لمدرسة المحدثين، فى حين أن البحترى ليس بصاحب مذهب وإنما هو مقلد للقدامى يسير على نهجهم ويترسم خطاهم ويؤكد هذا القول الدكتور شوقى ضيف عندما قال: " ويسوق أنصار أبى تمام حجة أشد إمعاناً فى القوة فى الحجة السابقة، فيقولون أن أبا تمام صاحب مذهب جديد فى الشعر وصناعته، أما البحترى فليس صاحب مذهب جديد، إذ هو يجرى على المذهب القديم والأسلوب الموروث "[٢].

ثم يواصل الدكتور شوقى ضيف حديثه مبدياً إعجابه بهذه الحجة ومبيناً قيمتها فى أسس النقد العربى هذا من ناحية ومن ناحية أخرى يبدى دهشته من موقف الآمدى من هذه الحجة يقول شوقى ضيف: " وليس من شك في أن هذه الحجة هى أروع ما جاء به أصحاب أبى تمام فى حجاجهم، إذ نراهم يفضلون صاحبهم لأنه صاحب مذهب جديد، وهذه أول مرة فى تاريخ النقد العربى نجد النقاد فى العصور السابقة يقفون هذا الموقف مع الشعراء، بل كانوا إذا أرادوا أن يفضلوا شاعراً على آخر ذكروا له معنى طريفاً، فقالوا إنه أمدح الشعراء أو أهجاهم، إذ يقول كذا وكذا، أو يقولون إنه جمع فى بيت واحد خشونة البدو ورقة الحضر ونحو ذلك ..أما عند الآمدى فنحن نسمع لأول مرة أن الشاعر يُفَضَّل لأنه صاحب مذهب، ولأن له تلاميذ وأتباعاً عنه يأخذون وعليه يتتلمذون "[٣].

---

(١) الدكتور عبد الرحمن عثمان: مذاهب النقد وقضاياه ص١٤٢، الطبعة الأولى سنة١٣٩٥هـ/١٩٧٥م.

(٢) الدكتور شوقى ضيف: فى الأدب والنقد ص١٤٤ طبعة دار المعارف الطبعة الثانية سنة ١٩٦٦م .

(٣) الدكتور شوقى ضيف: فى الأدب والنقد ص١٤٤.

فالآمدى يبدى إعجابه من تفضيل الشاعر على غيره لمجرد أنه صاحب مذهب، وعلى الصعيد الآخر يواصل الآمدى مناقشته لهذه الحجة ويتولى الرد عليها ويقوم بإنكارها على أصحاب أبى تمام، لأنه فى الحقيقة كما ينص الآمدى لم يكن صاحب مذهب المولودين بل أن مذهب البديع قد عرف من قبل على يد مسلم بن الوليد وبشار بن برد وغيرهما يقول الدكتور شوقى ضيف مبيناً هذا الأمر: " وقد عُنى الآمدى بمناقشته هذه الحجة والرد عليها، وقد بدأ فأنكرها من أساسها وقال إن أبا تمام ليس مجدداً ولا صاحب مذهب جديد، إنما هو مُقَلِّد ومُتَّبِعٌ لمذهب قديم قد عرف من قبله عند مسلم بن الوليد، فهو الخليق بنسبة المذهب إليه، ولم يكتف الآمدى بذلك بل أخذ يبحث في تاريخ المذهب فأرجعه إلى عصور أبعد من عصر مسلم محتجاً بحديث ابن المعتز فى أول كتاب البديع[1]، إذ يقول أن المحدثين من العباسيين لم يخترعوا هذا البديع اختراعاً من تلقاء أنفسهم، فقد كان موجوداً من قبلهم فى القرآن الكريم والحديث الشريف والشعر القديم، ثم جاء المحدثون فعنوا به وأكثروا منه..وإذن فالذى لهم إنما هو إكثار لا اختراع المذهب ولا إيجاده، فالمذهب موجود من قديم، وكل ما هنالك أن مسلم بن الوليد قد عُني في شعره بتلك التلاوين والتحاسين من البديع، ثم جاء من بعده أبو تمام فعنى بها عناية

(١) يقول عبد الله بن المعتز: " قد قدمنا فى أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا فى القرآن واللغة وأحاديث رسول الله ﷺ وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين من الكلام الذى سماه المحدثين البديع ليُعلم أن بشاراً ومسلماً وأبانواس ومن تقبَّلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن ولكنه كثر فى أشعارهم فعُرف فى زمانهم حتى سُمِّى بهذا الاسم، فأعرب عنه ودَلَّ عليه، ثم عن حبيب بن أبى أوس الطائى من بعدهم شغف به حتى غلب عليه وتفرع فيه وأكثر منه فأحسن فى بعض ذلك وأساء فى بعض، وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف، وإنما كان يقول الشاعر من هذا الفن البيت والبيتين فى القصيدة وربما قرئت من شعر أحدهم قصائد من غير أن يوجد فيها بيت بديع، وكان يستحسن ذلك منهم إذا أتى نادراً ويزداد حظوة بين الكلام المرسل " راجع فى ذلك: عبد الله بن المعتز: كتاب البديع ص١ اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس اغناطيوس كراتشقوفسكى الطبعة الثالثة طبعة دار المسيرة ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م.

أشد، على إنها عناية لاتضيف إلى شعره جمالاً، وإنما تضيف تشويهاً وإفساداً وتقبيحاً "[١].

وعلى أية حال فقد كان اللغويون والرواة أشد ضراوة على أنصار الجديد وأكثر العلماء تعصباً للقديم، ويرصد لنا الدكتور مندور هذا التعصب الواضح من قِبَل الرواة واللغويين للقديم بقوله: " تَعَصُّب اللغوين للشعر الجاهلى، وعدم أخذهم بغيره، مسألة لم تكن تقوم على النقد الأدبى، إذ إن من الواضح أن رجلاً كأبى عمرو بن العلاء لم يكن يفضل الشعر الجاهلى لأسباب فنية أو إحساس أو جودة عبارة، أو غير ذلك مما يعنينا الآن وإنما لمجرد سبقه "[٢].

ولكني لا أتفق مع الدكتور في إطلاقه وتعميمه لكل اللغويين فى كونهم لا يشعرون بجمال الشعر وجودته، وربما كانت فضيلة التقدم والسبق من أهم عناصر الخصومة، ولكنها لم تكن هى الداعى الوحيد، فهم لا شك كانت لديهم تلك النظرات الفنية فى دراستهم للشعر غير أن قد يبالغ بعضهم فى الاعتداد بفضيلة السبق، كما فضل شيخهم أبو عمرو بن العلاء الذى يقول عن الأخطل إنه: " لو أدرك يوماً واحداً من الجاهلية ما فَضَّلْتُ عليه أحداً "[٣] وقد شارك فى هذا أبو عبيدة وآخرون، ولكن ربما كانوا يرون هذا الشعر المحدث " وليد الحضارة ولا يمكن أن يتمشى فى كل شئ مع الروح العربية، ولا مع الصياغة العربية، كما لا يمكن أن يخلو من اللحن فى إعراب أو اشتقاق أو وزن، أضف إلى ذلك أمراً مهماً جداً لديهم هو حاجتهم إلى الشاهد وقلة ثقتهم بما يأتى به المولدون "[٤].

والحقيقة إن هذا القول يحتمل الكثير من المناقشة، فإذا كان طلب الشاهد والجري وراء تقعيد اللغة هو الذى جعل اللغويين يتعصبون للشعر الجاهلى، وينتصرون لمبدأ الأوائل فإن هؤلاء كانوا يسلكون مسلك العلماء في هذا ومن مسلمات هذا النمط من البحث أن يكون محايداً بعيداً عن التعصب والتطرف،

(١) المرجع السابق: ص١٤٥، ١٤٦، وكذا عبد الله بن المعتز: كتاب البديع ص١، ٢، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس إغناطيوس كراتشقوفسكى، طبعة دار المسيرة بيروت الطبعة الثالثة ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م.

(٢) الدكتور محمد مندور: النقد المنهجى عند العرب ص٧٥.

(٣) ابن الأثير: المثل السائر ١٥٣/٤.

(٤) الأستاذ المرحوم طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبى عند العرب ص١٠٢.

وقد نفهم دوافع انتصار الرواة والإخباريين والنسابين للشعر الجاهلى، فتعصبهم له نابع من شعورهم بأن هذا الأدب هو سبب مكانتهم الإجتماعية، فأخبار الحياة الأدبية للعصر الجاهلى وقصائد الشعراء الأوائل حفظها لنا الرواة، وجعلوها تجارتهم، يفدون بهذه الأخبار والروايات على ملوك بني أمية وبني العباس، فتكون مادة للمجالسة والمسامرة، وعلى هذا فإن هؤلاء يرون أن فى تعصبهم للشعر الجاهلى، ومساندتهم للغويين الذين يعتمدون عليهم فى استقصاء مصادر علمهم يرون أن هذه المناصرة تكريساً لازدهار هذه المهنة، وإلا فإن تجارتهم تكسد وتذهب وجدير بالذكر إن المقاربة فى التشبيه ووضوح العلاقة بين المشبه والمشبه به من عناصر عمود الشعر وقد أدى الغموض والإبهام فى التشبيه إلى الخروج على هذا العمود الشعرى.

والآمدى يذكر فى الموازنة الكيفية التى من خلالها خرج أبو تمام على عمود الشعر عن طريق ذكره من شعر أبى تمام قبيح الاستعارات يقول الآمدى:" وقد ذكرت فى الجزء الثانى من كتاب الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى خطأ أبى تمام فى الألفاظ والمعانى، وبيضت آخر الجزء لألحق به ما يمر من ذلك فى شعره واستدركه من بعدُ في قصائده، وأنا أذكر فى هذا الجزء الرذل من ألفاظه، والساقط من معانيه، والقبيح من استعارته، والمستكره المتعقد من نسجه ونظمه، على ما رأيت المتذاكرين بأشعار المتأخرين يتذاكرونه، وينعونه عليه ويعيبونه به، على أنى وجدت لبعض ذلك نظائر فى أشعار المتقدمين فعلمت أنه بذلك اغتَّر، وعليه فى العذر اعتمد، طلباً منه الإغراب والإبداع، وميلاً إلى وحشي المعاني والألفاظ "[1].

ثم يواصل الآمدي حديثه مدعماً كلامه بالأمثلة فيقول :-

وإنما كان يندر من هذه الأنواع المستكرهة على لسان الشاعر المكثر البيت والواحد والبيتان فيتجاوز له عنه، لأن الأعرابى لا يعول إلا على قريحته ولا يعتصم إلا بخاطره ولا يستقى إلا من قليبه، فأما المتأخر الذى يطبع على قوالب، ويحذو على أمثلة، ويتعلم الشعر تَعَلُّماً، ويأخذه تلقناً: من شأنه أن يتجنب المذموم منه، ولا يتبع من تقدمه إلا فيما استحسن منهم، واستُجيد لهم،

(١) الآمدي : الموازنة ٢٥٩/١ .

واختير من كلامهم، أو فى المتوسط السالم إذا لم يقدر على الجيد البارع، ولا يوقع الاختيار والاستكثار مما جاء عنهم نادراً، ومن معانيهم شاذاً، ويجعله حجة له وعذراً، فإن الشاعر قد يعاب أشد العيب إذا قصد بالصفة سائر شعره، وبالإبداع جميع فنونه، فإن تلك مجاهدة للطبع، ومغالبة للقريحة مخرِجةٌ سهل التأليف إلى سوء التكلف وشدة التعامل، كما عيب صالح بن عبد القدوس وغيره ممن سلك هذا السبيل حتى سقط شعره، لأن لكل شئ حدّاً إذا تجاوزه المتجاوز سُمِّى مفرطاً، وما وقع الإفراط فى شئ إلاَّ شانه، وأحال إلى الفساد صحته، وإلى القبح حسنه وبهاءَهُ، فكيف إذا تتبع الشاعر مالا طائل تحته، من لفظة مستغثة لمتقدم، أو معنىً وحشي فجعله إماماً، واستكثر من أشباهه، ووشح شعره بنظائره إن هذا لعين الخطأ، وغاية فى سوء الاختيار "[1].

ثم انتقل الآمدى بعد ذلك إلى بيان أخطاء أبى تمام في الوجوه الفنية على الترتيب التالى:

١ – باب ما جاء فى شعر أبى تمام من قبيح الاستعارات.

فمن مرزول ألفاظه وقبيح استعاراته قوله:

يَا دَهْرُ قَوِّمْ مِنْ أَخْدَعَيْكَ فَقَدْ أَضْجَجْتَ هَذَا الأَنَامَ مِنْ خُرُقِكْ[2]

فقد قام بذكر ثنتان وعشرون استعارة قبيحة بدأها بالبيت السالف ذكره

والمتصفح لكتاب " الموازنة " يدرك أن الآمدى قد ذكر لأبى تمام خمسة وأربعين مأخذاً فى مجال المعانى، كما عدّ له من الأخطاء الفنية فى الاستعارة ثنتين وعشرين مأخذاً، وذكر له فى سوء النزل والتعقيد ثلاثة أبيات، كما ذكر له ستة أبيات كشواهد لحوشى اللفظ، وخمسة أبيات من قبيح التجانس، وأورد له أبياتاً فى الطباق، وبيَّن الطباق الجيد والردئ، وقد شرح أسباب القبح والحسن فى كل جزء من هذه الأخطاء الفنية، كما أنه عزّزها بشواهد وأدلة من القرآن والسنة.

ومن منطلق المنهج الذى حدّده الآمدى، وبعد سرده آراء تنال من أبى تمام بدأ بذكر الأخطاء التى أوردها أبو العباس القطربلى، وناقشها فى حوار جدلى قائلاً: " وأنا أبتدئ بالأبيات التى ذكرت أن أبا العباس أنكر، ولم يقم الحجة على

(١) الآمدى: الموازنة ٢٥٩/١، ٢٦٠ تحقيق السيد أحمد صقر.

(٢) أبو تمام: ديوان أبى تمام بشرح التبريزى تحقيق محمد عبده عزام.

تبيين عينها وإيضاح الخطأ فيها، ثم أستقصى الاحتجاج فى جميع ذلك لعلمى بكثرة المعارضين، ومن لا يجوز على الشاعر الغلط، ويوقع له التَّأَوُّيل للبعيد، ويورد الشبه والتمويه، وبالله استعين، وهو حسبى ونعم الوكيل؟ "[١].

وقد بدأ الآمدى بعد ذلك بسرد الأخطاء التى أخذها أبو العباس على أبى تمام وقال: أنكر أبو العباس أحمد بن عبد الله على أبى تمام قوله:

هاديه جذع من الأراك، وما تحت الصلا منه صخرة جلس[٢]

يعلق الآمدى على هذا البيت بقوله: " هذا من بعيد أخطائه أن شبه عنق الفرس بالجذع، ثم قال: " جذع من الأراك "، ومتى رأى عيدان الأراك تكون جذوعاً ؟ أو تشبه بها أعناق الخيل ! [٣] .

ثم يواصل الآمدى تعليقه على هذا المأخذ بقوله: " وأخطأ أبو العباس فى إنكاره على أبى تمام أن شبه عنق الفرس بالجذع، وتلك عادة العرب، وهو فى أشعارها أكثر من أن يحصى "[٤]

إن أبا العباس سيكون محقاً فى مأخذه هذا إذا كان أبو تمام يقصد جعل عود الأراك جذعاً يقول الآمدى: " وأصاب أبو العباس فى إنكاره أن تكون عيدان الأراك جذوعاً، وإن لم يخلص المعنى، لأن عيدان الأراك لا تغلظ حتى تصير كالجذوع، ولا تقاربها، فإن قيل: فإن الشجرة من الأراك قد تعظم حتى تصير دوحة يستظل بها الجماعة من الناس والسرب من الوحش، وذلك معروف موجود "[٥] وقد قال الراعى:

غذاه وحولى الثرى فوق متنه مدب الأتى والأراك الدوائح[٦]

قيل: إن الأمر وإن كان كذلك فى بعض شجر الأراك من علوها وتشعب أغصانها، فإن قائم الشجرة وعيدانها لا يغلظ ولا يمتلئ امتلاء يقارب الجذوع ولا ما هو دونها فى الغلظ، ولو انتهت إلى هذه الحالة – وذلك غير معلوم – لما قيل لها أيضاً

(١) الآمدى: الموازنة ١٤١/١.
(٢) أبو تمام: ديوان أبى تمام بشرح الخطيب التبريزى ٢٢٦/٢ تحقيق محمد عبده عزام .
(٣) الآمدى: الموازنة ١٤١/١ تحقيق السيد أحمد صقر .
(٤) السابق: ١٤١/١ .
(٥) نفسه: ١٤٢/١ .
(٦) الراعى النميرى: ديوان الراعى، تحقيق راينهرت فايبرت ص ٤٦، المعهد الألماني للأبحاث الشرقية – بيروت ١٤٠١هـ / ١٩٨٠م .

جذوع، لأن الجذوع إنما هى للنخل فقط، وقد يقال على سبيل الاستعارة لما يشبه بالنخلة أيضاً جذع .[١]

ويعترض الدكتور محمد رشاد صالح على المأخذ الذى أخذه الآمدى على أبى تمام فى قوله السابق بقوله: " إن تشبيه أبى تمام عنق الفرس بجذع الآراك، هو أحسن تشبيه، إذا وضعنا فى اعتبارنا وجوه الشبه التى تجمع بين المشبه والمشبه به، ذلك لأن لون جذع الأراك أبيض مع شئ من الاصفرار، كما أنه أملس غليظ فى أصله، ويأخذ فى الدقة شيئاً فشيئاً كلما يعلو ويرتفع، حتى ينتهى إلى حيث تتشعب منه الأغصان، إلى جانب كونه مائلاً بعض الشيء وعلى عكس ذلك جذع النخلة، فهو ليس أملس، وبياضه لا يشبه عنق الفرس الأصهب، ثم إن غلظته من منبته إلى أعلاه فى درجة واحدة كما أنه مستقيم، إذن فتشبيه أبى تمام عنق الفرس بجذع الأراك أكثر إصابة من تشبيه غيره عنق الفرس بجذع النخلة لأن فرس أبى تمام أصهب[٢]، بدليل قوله فى البيت السابق على البيت:

أصفر منه كأنه محة الـ بيضة صاف كأنه عجس[٣]

ثم يتابع الدكتور حديثه مافعاً عن أبي تمام ومنكراً على الآمدي مأخذه بقوله :

فهو مصيب فى تشبيهه إلى أعلى درجات الإصابة؛ لأن لون جذع الآراك أوفق مع لون الأصهب من لون الجذع، كما أن صفاته الأخرى كذلك، وكان على الآمدى أن يستجيد هذا البيت ولكنه لم يفعل بل أنكره ورمى أبا تمام بالجهل والحماقة ونعى عليه "[٤]

أما تعليق الآمدى على بيت الراعى الذى يقول:

غذاة وحولى الثرى فوق مثنه مدب الأتى والأراك الدوائح[٥]

بأن شجرة الأراك قد تعلو وتتشعب أغصانها حتى تصير دوحة يستظل بها جماعة من الناس لكن قائم الشجرة وعيدانها لا يغلظ ولا يمتلئ امتلاء يقارب الجذوع " قول يشم منه التعنت وإنكار الواقع؛ لأن ما من شجرة دايحة ذات أغصان يستكن أيطلها جماعة من الناس إلا ويكون قائماً على جذع، إن لم يكن أغلظ من جذع النخلة فإنه

(١) الآمدي : الموازنة ١٤٢/١ .
(٢) الدكتور محمد رشاد صالح : نقد الموازنة ص ١٤٩ .
(٣) أبو تمام: ديوانه بشرح الخطيب التبريزى ٢٢٥/٢ تحقيق محمد عبده عزام .
(٤) الدكتور محمد رشاد صالح: نقد الموازنة ص ١٤٩، نشر المركز العربي للصحافة القاهرة ١٩٨٢م .
(٥) الراعى النميرى: ديوانه، تحقيق راينهرت فايبرت ص ٤٦ .

لا يقل فى غلظته وضخامته عن جذع النخلة، وأما قول الآمدى بأن الجذع خاص بالنخلة فقول لا يؤيده واقع الاستعمال، لأن الجذع وإن ورد فى الأكثر بمعنى جذع النخلة إلا أنه استخدم بمعنى الساق والأصل، وقيل: جذع الشجرة وجذع الجبل، وجذع النخلة، وجذع الإنسان ولأن الجذع لم يذكر بمعنى ساق النخلة إلا وأضيف بكلمة النخلة قال تعالى: ﴿ .. **وَلَأُصَلِّبَنَّكُمْ فِي جُذُوعِ النَّخْلِ** .. ﴾ (١)، ﴿**فَأَجَاءهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ** .. ﴾ (٢)، ﴿**وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا** ﴾(٣)، قال الشاعر:

يفوت طويل القوم عقد عذاره منيف كجذع النخلة المتجرد(٤)

وهذا يعنى أن الجزع يستعمل للنخلة وغيرها وإن الجزع هنا بمعنى ساق الأراك وقائمه دقيقا كان أو غليظاً .

لقد وظف الآمدى التقاليد الأدبية للشعر الموروث توظيفاً واضحاً فى تقييم شعر أبى تمام والحكم عليه، وتشدد كثيراً فى هذا المعيار، يقول الدكتور العشماوى موضحاً ذلك: " ولقد حدث أن وقع الآمدى فيما خشينا أن يقع فيه حين يجعل للتقاليد الأدبية الحكم الأول والأخير فى نقد الشعر، فقد رأيناه يتشدد فى نظرته إلى اللغة حتى أوشك ألا يسمح فيها بأى تجديد أو تطوير، وجاءت كلمته المشهورة: " اللغة لا يقاس عليها " دليلاً على شدة محافظته، الأمر الذى حال بينه أحياناً وبين رؤية الجديد فى الأساليب والصياغة، فهو يعتبر كل من يخرج فى اللغة على ما عرفه الأولون وانتهوا إليه خطأً، ومثل هذا الحكم العام يتنافى مع حركة التطور المستمرة فى اللغة والأدب والتى لا تنتهى عند حد، كما أنه يؤثر بالضرورة فى منهج الناقد الذى قد يهمل، فى حدود هذه النظرة المحافظة، الكثير من الجديد الذى قد يحققه الفنان، وهذا هو ما حدث للآمدى عندما عاب على الشاعر قوله " لا أنت أنت " و" الزمان زمان "، فقد رأى فى قوله: لا أنت أنت تعبيراً شعبياً، وأنكر أن يقيسه على " ولا العقيق عقيق "(٥) .

---

(١) سورة طه من الآية رقم (٧١) .
(٢) سورة مريم من الآية رقم (٢٣) .
(٣) سورة مريم آية رقم (٢٥) .
(٤) أبو زيد القرشى: جمهرة أشعار العرب تحقيق على محمد البجاوى .
(٥) الدكتور محمد زكى العشماوى: قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث ص ٣٧٩، ٣٨٠ .

وفى هذا ما فيه من تأثر بالاحتكام إلى القديم وحده، وبنظرته إلى اللغة القديمة نظرة تقديس، كذلك نرى فى نقده لبعض أخطاء أبى تمام تأثراً بهذه النظرة المحدودة .

وقد وافق الدكتور العشماوى الشريف المرتضى من النقاد القدماء في هذه النظرة، وتعقب بعض المواضع التى تعسف فيها فهو يقول: " ورأيت الآمدى يطعن على قوله – عمرت مجلسى من العواد[1] – ويقول: لا حقيقة لذلك ولا معنى لأنا ما رأينا ولا سمعنا أحداً جاءه عواد يعودونه من المشيب ولا أن أحداً أمرضه الشيب ولا عزاه المعزون عن الشباب، وهذا من الآمدى قلة نقد للشعر وضعف بصيرة بدقيق معانيه التى يغوص عليها حذاق الشعراء ولم يرد أبو تمام بقوله –عمرت مجلسي من العواد – العيادة الحقيقة التى يغشى فيها العواد مجالس المرضى وذوى الأوجاع، وإنما هذه استعارة وتشبيه وإشارة إلى الغرض خفية، فكأنه أراد أن شخص المشيب لما زارنى كثر المتوجعون لى والمتأسفون على شبابى والمتوحشون من مفارقته، فكأنهم فى مجلسي عواد لى، لأن من شأن العائد للمريض أن يتوجع ويتفجع "[2] .

إن إرجاع الجمال فى شعر أبى تمام إلى المعانى وليس إلى اللغة جعله يبتعد فى كثير من تحليلاته من تراكيب أبى تمام إلى تحليل معانيه، وتعسفه فى الاستعارة، وغير ذلك مما يسلم إلى الشاعر لقدرته على رؤية الروابط الخفية بين الأشياء .

وقد جعل الآمدى هذا المقياس ينادى بإمكانية ترجمة معانى أبى تمام وعدم نقصانها شيئاً يقول الآمدى: " هذا الأعشى يختل لفظه كثيراً، ويسفسف دائماً، ويرق ويضعف ولم يجهلوا حقه وفضله حتى جعلوه نظيراً للنابغة، وألفاظ النابغة فى الغاية من البراعة والحسن، وعديلاً لزهير الذى صرف اهتمامه كله إلى تهذيب ألفاظه وتقويمها، وألحقوه بامرئ القيس الذى جمع الفضيلتين، فجعلوهم طبقة، وصار فضل كل واحد من غير الوجه الذى فضل منه صاحبه "[3] .

---

(١) هذا عجز بيت لأبى تمام وصدره * **زادنى شخصه بطلعة ضيم** *، وقد قال هذا القصيدة يمدح أبا عبد الله أحمد بن أبى داود . راجع فى ذلك:
أبو تمام: ديوانه بشرح الخطيب التبريزى ٣٥٩/١ تحقيق محمد عبده عزام .

(٢) الشريف المرتضى: أمالى الشريف المرتضى ٦١٣/١ تحقيق الأستاذ محمد أبو الفضل إبراهيم القاهرة ١٩٥٤م .

(٣) الآمدي: الموازنة .

ولعل الدافع الذى جعل الآمدى لأن يعتد بخروج أبى تمام ومخالفاته ووضعها فى الاعتبار وأن تصدر أحكامه النقدية من خلالها، وأن يغفل أو يغض النظر عن خروج غيره من الشعراء هو انحيازه للبحتري تحت إطار ما يعرف باسم نظرية " عمود الشعر "، ومن خلال هذه النظرية يوظف الآمدى قضية الذوق الأدبى وأن يجعلها تتضافر مع هذه النظرية.

ويؤكد هذه الحقيقة إحسان عباس إذ يقول: " ويأوى الآمدى فى نقده إلى ركن شديد، يجعله أساساً لنظرته النقدية وهو الرجوع فى كل أمر يختلف فيه المتذوقون والنقاد إلى ما تعارفته العرب وأقرته وأثر عنها، فكما أن على الشاعر أن يلتزم " عمود الشعر "، فإن على الناقد أن يلتزم " عمود الذوق "، وإلا فلا معنى للدربة والتمرس وطول النظر فى آثار السابقين، فمن هذه الدربة يتكون ذوق الناقد، ومنها يستدل على ما جرت به العادة، فيتمكن من الحكم على إحسان الشاعر أو إساءته بالنظر إلى ما جرت عليه عادة العرب فى طريقتها، ولا يقف هذا الأمر عند حدود اللفظ وما يجوز فى الاستعمال وما لا يجوز بل يتجاوزه إلى دقائق المعانى والصور والأخيلة[١]، فإذا قال أبو تمام:

أجدر بجمرة لوعة إطفاؤها بالدمع أن تزداد طول وقود[٢]

قيل له: " هذا خلاف ما عليه العرب وضد ما يعرف من معانيها لأن المعلوم من شأن الدمع أن يطفئ الغليل ويبرد حرارة الحزن، ويزيل شدة الوجد، ويعقب الراحة، وهو فى أشعارهم كثير موجود ينحى به هذا النحو من المعنى "[٣].

ولسنا نريد أن نقول إن هذا القانون يقتل الإبداع ويهمل اعتبار الطبيعة الإنسانية التى تؤمن بتغير الأذواق وتبدلها، فذلك تحكيم لقواعدنا فيما كان يظنه النقاد القدماء منهجاً صائباً فى عصرهم، ولكنا نقول إن هذا القانون متعسف لأنه يفترض اللجوء إلى قاعدة لا يمكن تحديدها، فمن الذى يستطيع أن يزعم لنفسه وللناس أنه قد أحاط بما يسمى " طريقة العرب " فى الاستعمالات اللغوية والتصويرية، ولماذا يعمد الآمدى نفسه كلما رأى أثراً قديماً مشبهاً لطريقة أبى تمام إلى الاعتذار عنه وعده من النادر أو

(١) الدكتور **إحسان عباس** : تاريخ النقد الأدبي عن العرب ص ١٦٦ .
(٢) أبو تمام: ديوان أبى تمام بشرح الخطيب التبريزى ٣٩٠/١ .
(٣) الآمدى: الموازنة ٢٩٠/١ .

الشاذ ؟ أليس هذا النادر صادراً عن عربى تقبله ذوقه وأقره خياله – وهو خيال عربى – ولم نسمع أنه طواه استهجاناً أو قابله الناس حينئذ بالاستغراب(١).

وقد جعل الآمدى هذا المقياس ينادى بإمكانية ترجمة معانى أبى تمام وعدم نقصانها شيئاً، يقول الآمدى: " ولو أن أبا تمام حتى يخلو من كل لفظ جيد البتة، أو لو أنه قال بالفارسية أو الهندية:

وإذا أراد الله نشر فضيلة طويت أتاح لها لسان حسود
لولا اشتغال النار فيما جاورت ما كان يعرف طيب عرف العود(٢)

أو قال:

هى البدر يغنيها تودد وجهها إلى كل من لاقت وإن لم تودد(٣)

أو ما أشبه هذا من بدائعه حتى يفسر لنا ذلك مفسر بكلام عربى منثور، أما كان يكون هذا شاعراً محسناً يثابر شعراء زمانه من أهل اللغة العربية على طلب شعره وتفسيره واستعارة معانيه ؟ فكيف وبدائعه مشهورة ومحاسنه متداوله، ولم يأت إلا بأبلغ لفظ وأحسن سبك ؟ (٤) "

ومهما يكن من أمر فإن عمود الشعر يتكون من عدة عناصر أوردها بعض الباحثين وهى: " أنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة فى الوصف – ومن اجتماع هذه الثلاثة كثرت الأمثال، وشوارد الأبيات – والمقاربة فى التشبيه والتحام أجزاء النظم والتآمها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ والمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما – فهذه سبعة أبواب هى عمود الشعر، ولكل باب منها معيار "(٥)

❁❁❁

(١) الدكتور **إحسان عباس** : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ١٦٧ .
(٢) أبو تمام: ديوان أبى تمام بشرح الخطيب التبريزى .
(٣) أبو تمام: ديوان أبى تمام بشرح الخطيب التبريزى: ٢٣/٢ .
(٤) الآمدى: الموازنة ٤٢٢/١ .
(٥) المرزوقى: مقدمة شرح ديوان الحماسة ص ٩ .

٢- قضية عمود الشعر عند القاضى الجرجانى

يُعَدُّ حديث القاضى الجرجانى المتوفى سنة ٣٩٢هـ عن قضية عمود الشعر امتداداً لحديث الآمدى عنه، ذلك أن القاضى الجرجانى قد تأثر كثيراً بالآمدى فى كثير من الأحكام النقضية التى صدرت عنه، ويتضح هذا من خلال مطالعتنا لكتابه حيث نجد عبارات للآمدى فى هذا الكتاب، ومن ثمَّ فإن القاضى الجرجانى قد ترسم خطاه وسار على نهجه، وجعل وساطته حواراً بين خصوم المتنبى وأنصاره كما كانت الموازنة حواراً بين أنصار البحترى وأنصار أبى تمام.

ويدعم هذا القول ما أشار إليه الدكتور إحسان عباس بقوله: " إن دين الجرجانى للآمدى كبير، لأنه قد تمثل آراءه بحذق وزكاء، دون أن يذكر الآمدى مرة واحدة فقد رأينا كيف حام الآمدى حول ما أسماه " عمود الشعر"، وحدَّده فى الأغلب بالصفات السلبية، أعنى أنه ماجانب كثيراً مما تورط فيه أبو تمام: كالتعقيد ومستكره الألفاظ ووحشى الكلام، واستكراه المعانى والإبعاد فى الاستعارة مما لو عكسته لأصبح صفات للبحترى، فتناول الجرجانى هذا كله ووضعه فى صورة إيجابية "[١].

ولكن ثمة فرق بين منهج الآمدى والقاضى الجرجانى فى حديثهما عن هذه القضية التى صِيغَتْ فى قالب حُوَارِىٍّ لدى كل منهما وأستند فى ذلك إلى قول الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى عن هذا الأمر فقال: " فكان حوار الجرجانى حواراً أدبياً يتجلى فيه ذوقه ووجدانه وحوار الآمدى حواراً علمياً يتجلى فيه عقله واطلاعه "[٢].

ويتحدث أيضاً الدكتور إحسان عباس عن الفرق بين منهج الآمدى فى الموازنة عند حديثه عن قضية " عمود الشعر " ومنهج القاضى الجرجانى فى الوساطة عند حديثه عن ذات القضية يقول الدكتور إحسان عباس: "وقد حاول الآمدى أن يكون منصفاً فى الحكومة بين البحترى وأبى تمام فعجز عن ذلك رغماً عنه، وما كان الآمدى إلا معلماً للجرجانى، فنجح الآمدى نظرياً فقط بينما نجح تلميذه فى منهجه نظرياً وعملياً، أما فى الآراء والنظرات النقدية فإن الجرجانى لم يأت بشيء جديد، وإنما التقت عنده أكثر الآراء والنظرات السابقة فأحسن استغلالها فى التطبيق والعرض "[٣].

---

(١) الدكتور إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبى عند العرب ص٣٢٢.

(٢) الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى: فصول فى الادب والنقد.

(٣) الدكتور إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبى عند العرب ص٣١٦، ٣١٧.

والحقيقة التى يجب أن يشار إليها إذا أردنا أن نتحدث عن قضية عمود الشعر عند القاضى الجرجانى تتمثل فى أن المتنبى هو الذى أفسح الطريق له للحديث عنها ولعل هذا يتضح من خلال حديث أو تصريح القاضى الجرجانى للحاتمى، يقول الحاتمى: " هؤلاء المبرزون فى حلبات الشعر السابقون إلى حلو القول ومرّه والذى وقع الإجماع على تقدمهم فى ضروبه وفتحهم ما استغلق من أبوابه ليس منهم إلا من قد طعن على شعره، ومن قد أخل بالإحسان مع تناثر إحسانه..إلخ "(١).

وعلى أية حال فقد حاول القاضى واستعان بآراء السابقين والاستفادة منها وتوظيفها لخدمة آرائه التى يعتقدها ولم تكن الإفادة من الآمدى فقط بل استفاد من آراء جميع من سبقوه وأستند فى هذا القول إلى ما أشار إليه إحسان عباس بقوله: " إن الجرجانى اعتمد بعض الآراء التى وضعت قبل زمنه وحاول ترسيخها بالتوضيح والشرح والتوسعة والتدقيق فى التفصيلات فرأينا كيف أخذ موقف الآمدى من الناقد ومن المنطقة التى يقف فيها النقد عاجزاً عن التعليل وهى سر وجود الناقد نفسه ومن عمود الشعر "(٢).

وعلى الرغم من هذا فإننا نجد " الجرجانى أبدى قدرة فائقة فى الموقف النقدى، فكان بذلك جديداً فى تاريخ النقد وبيان ذلك إننا حيث وجدنا النزاع النقدى قائماً حول أديب واحد، أو دائراً فى نطاق المفاضلة بين أديبين، فقد طالعنا دائماً العجز عن التوسط بسبب الميل المتأصل فى طبيعة الذوق "(٣).

والجرجانى– وهو الوسيط والحكم بين المتنبى وخصومه – كان أكثر اعتدالاً وحذراً لاسيما عندما أراد أن يبين عناصر عمود الشعر وأركانه فهو يقول: "كانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء فى الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبَّه فقارب وبَدَهَ فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله، وشوارد أبياته، ولم تكن تعبء بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة، والإستعارة إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض "(٤).

---

(١) الحاتمى(محمد بن الحسن ت٣٨٨هـ): الرسالة الموضحة ص٨٤ تحقيق الدكتور محمد يوسف نجم، طبعة دار صادر بيروت١٩٦٥م.

(٢) الدكتور إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبى عند العرب ص٣٢٧.

(٣) المرجع السابق: ص٣١٦.

(٤) القاضى الجرجانى: الوساطة بين المتنبى وخصومه ص٣٣، ٣٤.

والمتأمل فى قوله السابق يدرك أنه قام بتعديد عناصر المفاضلة أو الجودة، وذكر المفاضلة يعطى الشعر الذى يلتزم عمود الشعر الفضل ولكنه لا يسقط أو يستهجن سواه، ومن براهين حذر الجرجانى أنه لم يتمثل بأحد من الشعراء على أنه ممثل لعمود الشعر أو خارج عنه، وهو يدرك أن صاحبه المتنبى لم يلتزم طريقة الأوائل بمقدار التزام البحترى لها، ولم يخالفها مخالفة أبى تمام، وكان له سبق التوسع فى سوائر أمثاله وشوارد أبياته كما أنه يمتاز بشرف معانيه، وجزالة ألفاظه، وتجنبه الإسراف فى البديع فهو فى نظره ممن لم يخرج عن عمود الشعر وإن لم يصرح بذلك.

ويبدو للمتأمل فى المعايير والأقيسة التى اعتمد عليها القاضى الجرجانى فى قضية عمود الشعر أنه كان أكثر تسامحاً من الآمدى الذى تشدد فى أسس المفاضلة والحكم على أبى تمام فعلى سبيل المثال نجد الآمدى رفض اعتبار توليد المعانى أساساً فى الشعر بخلاف القاضى الجرجانى الذى تسامح فى مفاضلته مع المتنبى وقد أشار الدكتور إحسان عباس على هذه الحقيقة وبيان موقف الآمدى المتناقض فى الموازنة بقوله: " وإن لنعجب من الآمدى كيف يزعم أن هناك ما يسمى " **عمود الشعر القديم** " وهو أدق الناس إحساساً بتعايش هذين المذهبين: الأول مذهب الشعراء المبتكرين للمعانى ويصح أن نسميه مذهب أمرئ القيس، والثانى مذهب التأليف الجميل فهل نقول إن امرأ القيس كان خارجاً على " عمود الشعر القديم " "[1].

ثم يواصل الدكتور حديثه مستعرضاً رأى البحترى فى هذا الشأن يقول البحترى " ووجدت أهل النصفة من أصحاب البحترى ومن يقدم مطبوع الشعر دون متكلفه لا يدفعون أبا تمام عن لطيف المعانى ودقيقها والإبداع والإغراب فيها والاستنباط لها، ويقولون: إنه وإن اختل فى بعض ما يورده منها فإن الذى يوجد فيها من النادر المستحسن أكثر مما يوجد من السخيف المسترذل، وإن اهتمامه بمعانيه أكثر من اهتمامه بتقويم ألفاظه، على شدة غرامه بالطباق والتجنيس والمماثلة، وإنه إذا لاح له أخرجه بأى لفظ استوى من ضعيف أو قوى وهذا من أعدل ما سمعته من القول فيه.

وإذا كان هذا هكذا فقد سلموا له الشيء الذى هو ضالة الشعراء وطلبتهم، وهو لطيف المعانى.

---

(١) الدكتور إحسان عباس تاريخ النقد الأدبى عند العرب ص.

وبهذه الخلة دون ما سواها فُضِّل امرأ القيس، لأن الذى فى شعره – من دقيق المعانى وبديع الوصف ولطيف التشبيه وبديع الحكمة – فوق ما فى أشعار سائر الشعراء من الجاهلية والإسلام، حتى إنه لا تكاد تخلو له قصيدة واحدة من أن تشتمل من ذلك على نوع أو أنواع، ولولا لطيف المعانى واجتهاد امرئ القيس فيها وإقباله عليها – لما تقدم على غيره ولكان كسائر الشعراء من أهل زمانه، إذ ليست له فصاحة توصف بالزيادة على فصاحتهم، ولا لألفاظه من الجزالة والقوة ما ليس لألفاظهم "[١].

ويضيف إلى ما سبق بيان وجهة نظر الآمدى الذى يتحدث بدوره عن موقف المنصفين من أصحاب أبى تمام: " ووجدت أكثر أصحاب أبى تمام لا يدفعون البحترى عن حلو اللفظ، وجودة الرصف، وحسن الديباجة، وكثرة الماء، وأنه أقرب مأخذاً وأسلم طريقاً من أبى تمام، ويحكمون – مع هذا – بأن أبا تمام أشعر منه..وهذا مذهب من جُلَّ ما يراعيه من أمر الشعر دقيق المعانى "[٢].

ثم يتسآل الناقد الدكتور إحسان عباس: أيحق للآمدى بعد ذلك أن يقول – كأنه يردد قول الجاحظ – " ودقيق المعانى موجود فى كل أمة وفى كل لغة، وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتى وقرب المأخذ واختيار الكلام ووضع الألفاظ فى مواضعها وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل فى مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه"[٣].

ثم يعود متسائلاً عن سر تفضيل أهل العلم بالشعر امرأ القيس ثم يقرر بعدها موضحاً أنهم ماقاموا بتفضيل امرأ القيس إلا بسبب معانيه يقول الدكتور إحسان عباس: "وهل أهل العلم بالشعر هؤلاء فضلوا امرأ القيس إلا بسبب معانيه؟ فلم يعود الآمدى فيقصر أهل العلم بالشعر على من يفضلون قرب المأخذ واختيار الألفاظ وقرب الاستعارات..الخ؟ إنك ترى التناقض واضحاً هنا فى تصور الآمدى لتيارىّ النقد، بسبب من ميله الذاتى إلى الفريق الثانى "[٤].

---

(١) الآمدى: الموازنة ١/٤٢٠، ٤٢١.

(٢) الآمدى: الموازنة ١/٤٢٣.

(٣) السابق: ١/٤٢٣.

(٤) الدكتور إحسان عباس: ص١٦١.

ويحاول الناقد بعد ذلك كله أن يضع تفسيراً لموقف الآمدى بقوله: " وأكبر الظن أنه انقاد لهذا الميل الذاتى نفسه، وأنه استوحى هذا الميل حين هجَّن طريقة أبى تمام وفسرها على غير وجهها ولقد استوحى هذا التفسير من خلال قول الآمدى " وإذا كانت طريقة الشاعر غير هذه الطريقة وكانت عبارته مقصرة عنها ولسانه غير مدرك لها حتى يعتمد دقيق المعانى من فلسفة يونان أو حكمة الهند أو أدب الفرس ويكون أكثر ما يورده منها بألفاظ متعسفة ونسج مضطرب، وإن اتفق فى تضاعيف ذلك شيء من صحيح الوصف وسليم النظر – قلنا له قد جئت بحكمة وفلسفة ومعان لطيفة حسنة فإن شيءت دعوناك حكيماً أو سميناك فيلسوفاً، ولكن لا نسميك شاعراً ولا ندعوك بليغاً، لأن طريقتك ليست على طريقة العرب ولا على مذاهبهم، فإن سميناك بذلك لم نلحقك بدرجة البلغاء أو المحسنين الفصحاء "[1].

فهذا التصوير – كما يقرر الدكتور – لا ينطبق على أبى تمام وشعره، إلا فى بعض الأبيات القليلة وهذا بشهادة الآمدى نفسه، وإذا افترضنا صحة هذا التصوير وكان أبو تمام على هذه الشاكلة لكان فيلسوفاً أو حكيماً، وعندئذ لا تصح الموازنة بينه وبين البحترى إذ لا يصح للناقد أن يوازن بين شاعر وفيلسوف.

وتأسيساً على ما سبق يمكن القول أن محاولة الآمدى منقوضة لاختلاف واضطراب الرأى ولوجدنا المتنبى أربى على أبى تمام وعلى كل شاعر آخر فى هذا الباب.

ولكننا إذا تلمسنا موقف القاضى الجرجانى فإننا سنجد ناقداً على حذر وحيطة من الوقوع والانزلاق فى التناقض الذى وقع فيه الآمدى فى كتابه الموازنة، ولعل هذا يتضح من خلال قوله عن شعر المتنبى: " ثم أعود إلى نسق الكتاب وأكتفى بما قدَّمته من هفوات أبى تمام وإن كان ما أغفلته أضعاف ما أثبتُّه، إذ البغية فيه الاعتذار لأبى الطيب لا النعى على أبى تمام، وإنما خصصت أبا نواس وأبا تمام لأجمع لك بين سيِّدَى المطبوعين، وإمَامَىْ أهل الصنعة، وأريك أن فضلهما لم يحمهما من ذلل،

(١) الآمدى: الموازنة ١/٤٢٤، ٤٢٥.

وإحسانهما لم يَصْفُ مِنْ كدر، فإن أَنْصَفْتَ فلك فيهما عبرة ومَقْنع، وإن لَجَجْتَ فما تغنى الآيات والنُّذُر عن قوم لا يؤمنون "[١].

ثم يواصل القاضى الجرجانى حديثه مبيناً موقف الخصوم الذين تعرَّضوا بالنقد لأبى الطيب المتنبى وهو فى هذا بعيد عن الصواب يقول القاضى الجرجانى: " وقد رأيتُك وَفَّقَكَ الله – لما أحتَفَلْتَ وتَعَمَّلْتَ، وجَمَعْتَ أعوانَك واحْتَشَدْتَ، وتَصَفَّحْتَ هذا الديوان حرفاً حرفاً واستعرضته بيتاً بيتاً وقَلَّبْتَهُ ظهراً وبَطْناً لم تزد على أحرف تلقطتها، وألفاظ تمحلتهَا ادعيت فى بعضها الغلط واللحن، وفى أخرى الاختلال والإحالة، وَوَصَفْتَ بعضاً بالتعسف والغثاثة، وبعضاً بالضعف والركاكة، وبعضاً بالتعدِّى فى الاستعارة ثم تعدَّيت بهذه السِّمة إلى جملة شعره، فأسقطت القصيدة من أجل البيت، ونفيت الديوان لأجل القصيدة، وعجَّلت بالحكم قبل استيفاء الحجة، وأبرمت القضاء قبل امتحان الشهادة "[٢].

وعلى الرغم من هذا كله فقد وجدناه يرفض بعض الاستعارات لأنه لا يستسيغها، ومن ذلك قول المتنبى:

أَغَرَّكُمُ طُولُ الْجُيُوشِ وعَرِضُهَا ... عَلِيٌّ شَرُوبٌ لِلْجُيُوشِ أَكُولُ
إِذَا لَمْ تَكُنْ لِلَّيْثِ إلاَّ فَرِيسَةً ... غَذَاهُ فَلَمْ يَنْفَعْكَ أَنَّكَ فِيلُ
إذا الطَّعْنُ لَمْ تُدْخِلْكَ فِيهِ شَجَاعَةٌ ... هِيَ الطَّعْنُ لَمْ يُدْخِلْكَ فيه عَذُولُ
إذا كان بَعْضُ النَّاسِ سيفاً لِدَوْلَةٍ ... فَفِي النَّاسِ بُوقاتٌ لها وطُبُولُ[٣]

فلقد أشار القاضى الجرجانى إلى ذلك وهو يسرد بعض أبيات المتنبى التى عيبت عليه، وهو لم يوضح نقطة الضعف فى البيت الأول، إذ ما مناسبة الذى يشرب بالجيوش؟ وهل يستساغ أن يقوم المتنبى بتصوير الجيوش بالماء، ثم نحذف الماء ونرمز له بشيء من لوازمه وهو الشرب ونثبت هذا الشرب للجيوش؟ والحقيقة أن المتنبى فى هذه الأبيات أراد أن يصور شجاعة سيف الدولة إذاء جيوش الأعداء

(١) القاضى الجرجانى: الوساطة بين المتنبى وخصومه ص٨٢. تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى طبع بمطبعة عيسى البابى الحلبى وشركاه.

(٢) المصدر السابق: الصفحة نفسها.

(٣) أبو الطيب المتنبى ديوانه ١١٤/٣، ١١٥– بشرح العكبرى، الطبعة الاولى دار الكتب العلمية بيروت ١٤١٨هـ/١٩٩٧م وكذا ديوانه ١٦٧/٣، ١٦٨ بشرح البرقوقى، الطبعة الأولى دار الكتب العلمية بيروت١٤٢٢هـ/٢٠٠١م.

الرابطين على أطراف الدولة طولاً وعرضاً، ومن ثم وجدناه يصور قضاءه على هذه الجيوش بالشرب مرةً وبالأكل مرة أخرى،ثم يصور بعد ذلك مقدار الشجاعة التى يتمتع بها سيف الدولة فى كونه ليثاً شجاعاً قوياً لايستطيع أحد المثول أمامه ومن ثم فالجميع فرائس أمامه وغذاءً شهياًله،ومهما تمتع غيره بالضخامة والقوة فلا تنفعه ضخامته وقوته أمام قوة الليث الخارقة....إلخ.

ويبدوأن تصريح الاستعارة هو الذى أثار هذا الأمر واختلق هذا الدور،فهى لاتصح أن تكون استعارة مكنية، والصواب أنها استعارة تصريحية، وبهذا التوجيه يسلم المتنبى ويصح بيته ويبتعد عن دائرة النقد والعيب، ولايعد حينئذ خارجاً بهذه الاستعارة عن عمود الشعر العربى، لأن المناسبة بين المستعار له موجودة ومتحققة وواضحة وقريبة،وإذا ماطبقنا عليها الصفات الأربعة التى ذكرها أبو هلال العسكرى وجدناها متحققة فهى واضحة مؤكدة موجزة ذات معرض جميل جذاب.

على أننى أرى أنه ينبغى أن نحكم الذوق الأدبى، لامجرد السير على طريقة العرب فى هذه المعانى ووصفها،فما يقره الذوق يقبل وينبغى ألا يعاب،وإن لم يرد فيه عن العرب شيء، وما ينفر منه الذوق الأدبى السليم ينبغى أن يرد ويبعد عن دائرة الفن وإن ورد فيه شيء عن العرب، على أن الذوق الأدبى الحديث لن يبتعد كثيراً فى مسائل توليد المعانى عن الذوق العربى القديم، وذلك لأن المنبع واحد، والذوق الأدبى لاتقم له قائمة إلا إذا استعان صاحبه على تقويمه بالدربة والممارسة لقراءة تليد الشعر العربى وحديثه.

ويتضح هذا من خلال استطلاع آراء النقاد العرب القدامى كابن سلام والجاحظ والقاضى الجرجانى إذ إن هؤلاء النقاد قد اعتمدوا على الذوق الأدبى فى عملية النقد، بل سنجد أكثر من هذا سنجد نصوصاً كثيرة تؤيد النقد الموضوعى، ونصوصاً أخرى تؤيد النقد الذاتى لمؤلف واحد، كذلك نجد الناقد الواحد يعلى من شأن الذوق تارةً، ويميل نحو الموضوعية تارة أخرى .

والقضية ليست صعبة ولا تحقيقها مستحيل، فإذا أردنا أن نقوم بإرساء قواعدها **علينا مراجعة الحقائق الخمسة التالية**، فبها يصل الناقد إلى غايته ويحقق أهدافه ويتأكد لديه ألا تعارض بين الذوق الأدبى والمقاييس الموضوعية التى يتحقق بها"عمود الشعر العربى" وبمعنى آخر يتاكد أنه لايوجد تعارض بين الذاتية والموضوعية

وأولي هذه الحقائق:

أن النقاد الذين يعلون من قدر الذوق لم ينكروا مقاييس عمود الشعر وأسسه والدليل على ذلك أنهم أشاروا إليها فى كثير من المواقف التى تعرضوا فيها للنقد كماانهم اتخذوا هذه المقاييس واستعانوا بها فى تعليل أحكامهم التى صدرت منهم تجاه شعر الشعراء ولاعبرة فى نجاح هذه التعليلات أو إخفاقها ماداموا قد وظفوها فى عملية النقد، ولعل من أشهر النقاد اعتماداً على الذوق" الآمدى"و"القاضى الجرجانى" يقول الآمدى "ويبقى مالم يمكن إخراجه إلى البيان، ولا إظهاره إلى الاحتجاج، وهو علة مالايعرف إلا بالدربة"(١)

ويقول أيضاً:"فإذا قيل له: من أين فضلت هذا الفرس على صاحبه؟ لم يقدر على عبارة توضح الفرق بينهما"(٢).

ولاشك فى أن المحاولة دليل الرغبة الملحة فى الوصول إلى الشيء الذى يهيمن على الفكر والإقناع، والاعتراف بالعجز ليس دليلا على أنه لاتوجد علة، بل هو دليل على وجود العلة غير أن العجز قد حال بينه وبين الوصول إليها.

أما إذا طالعنا موقف القاضى الجرجانى من هذه الحقيقة وجدناه أكثر النقاد اعتماداً على الذوق الأدبى فى عملية النقد والتقويم والحكم،ويتضح ذلك من خلال ماورد فى كلامه من إشارات تدل على وجود المقاييس النقدية التى يجب على الناقد الاتكاء عليها وتوظيفها دليلاً وتعليلاً لكل ما يصدر عنه من أحكام نقدية يقول القاضى الجرجانى:" وأقل الناس حظاً فى هذه الصناعة من اقتصر فى اختياره ونفيه، وفى استجادته واستسقاطه على سلامة الوزن وإقامة الإعراب وأداء اللغة، ثم كان همه وبغيته أن يجد لفظاً مروقاً وكلاماً مزوقاً، وقد حشى تجنيساً وترصيعاً وشحن مطابقة وبديعاً، أو معنى غامضاً قد تعمق فيه مستخرجه، وتغلغل إليه مستنبطه، ثم لا يعبأ باختلاف الترتيب واضطراب النظم، وسوء التأليف، وهلهلة النسج، ولا يقابل بين الألفاظ ومعانيها، ولا يسبر ما بينهما من نسب، ولا يمتحن ما يجتمعان فيه من سبب، ولا يرى اللفظ إلا ما أدى إليه المعنى ولا الكلام إلا ما صور له الغرض، ولا الحسن إلا ما أفاده البديع، ولا الرونق إلا ما كساه التصنيع"(٣).

---

(١) الآمدى: الموازنة ٤١١/١

(٢) المصدر السابق: ٤١٣/١

(٣) القاضى الجرجانى: الوساطة بين المتنبى وخصومه ص ٤١٣.

والمتأمل فى كلام القاضى الجرجانى يدرك أنه يشتمل على مقاييس نقدية هذه المقاييس إذا أردنا أن نقوم بتصنيفها لصح لنا ذلك، **فهى على ثلاثة أصناف:**[1]

الصنف الأول:

مقياس سلامة الوزن وإقامة الإعراب وأداء اللغة وهذا المقياس لم يرتضه القاضى الجرجانى لأنه مقياس صحة الكلام وجريانه على اللغة الفصيحة ولاشك فى أن الكلام الذى يكتفى بهذا الحد الأدبى لا يعد شعراً ولا ينتسب إلى الأدب، وقد أصاب ناقدنا القاضى الجرجانى فى رفضه إياه مقياساً نقدياً.

والصنف الثانى:

هو مقياس التصنيع فى عناصر الشعر كلها فالمعنى غامض قد تعمق فيه مستخرجه وتغلغل إليه مستنبطه واللفظ متكلف قد حشى تجنيساً وترصيعاً، وشحن مطابقة وبديعاً والشاعر لا يعنيه سوى هذا البديع وذلك التصنيع، والقاضى الجرجانى محق فى رفض هذا الصنف أيضاً.

والصنف الثالث:

يمثل مقياس الفن والجمال، ففيه حسن التأليف، وإحكام النسج، واستواء النظم، والملاءمة بين الألفاظ ومعانيها، وقد ارتضى صاحب الوساطة هذا الصنف الذى عدد مقياسه بذكر أضدادها.

وعلى أية حال ففى كلام القاضى الجرجانى قدر كبير من الموضوعية التى يتطلبها النقد، وذلك لأنه تحدث عن بعض مقاييس النقد الأدبى فقبل بعضها ورفض بعضها الآخر.

وثانى هذه الحقائق:

أن تعليل الأحكام النقدية لا يتنافى مع اعتماده على الذوق، لأن هذا التعليل يجرى على سنن الذوق، والتعليل لا يفسد النقد الأدبى، أما الذى يفسده حقاً ويجنى عليه جناية أكيدة فهو التعليل الذى يستند على الفلسفة وذلك لأنه يواجه معاناة من قبل المناطقة في استنباط الأدلة، واستخلاص النتائج، ويؤكد هذا القول ما أشار إليه الدكتور عبد الرحمن عثمان بقوله: "ومع اعتقادنا أن الذوق فى مجال الفنون تختلف اختلافاً ملحوظاً، فهذا ذواقة مرهف، وذاك يعالج الذوق معالجة كأنما يمتح من بئر لا

(١) الدكتور عبدالفتاح على عفيفى :– عمود الشعر العربي فى ميزان النقد الأدبي ص ٢٤١.

قرار لها،وثالث قد أراح واستراح إذ لم يصب شيء من نعمة الذوق، مع اعتقادنا بكل هذا فنحن لا تكلف الذواقين رهقاً حين نطالبهم بالتعليل لما تذوقوا من حسن أو قبح فى النتاج الأدبى، لأننا لا نريد منهم معاناة المناطقة فى استنباط الأدلة واستخلاص النتائج، وإنما ننتظر منهم منطقاً نفسياً جارياً على سنن الذوق يجمع أحاسيسهم فى كثير من اليسر والوضوح.

والناقد حين يعمد إلى هذا الضرب من التعمية فيقول: هذا جيد، وهذا رديء، معتقداً أننا نحس بمثل ما يحس به، يستر شعوراً فى نفسه لم ينضج بعد، وإذن فما فائدة القراء أو السامعين فى جمل مقتضبة لا إبانة فيها ولا إقناع؟"[١].

وهذا الكلام يبين أن التعليل مطلوب ويستلزمه الموقف النقدى، وأن التعليل نابع من معين الذوق الثَّر، وينبغى أن يسير على سنن الذوق لا على معاناة المناطقة وطريقتهم فى الاستدلال.

ويعرض لنا القاضى الجرجانى أمثلة ونماذج لتفسير الاتجاه الذوقى الذى يلتقى أحياناً مع المقاييس النقدية المتمثلة فى العناصر التى كونت عمود الشعر فهو يعيب على ابن المعتز قوله:

ما زال يلطم خد الأرض وابلها حتى وقت خدها الغدران والخضر[٢]

ثم يعلق على هذا البيت بقوله: " وشتان ما بين هذا اللطم ولطم أبى تمام فى قوله:

ملطومة بالورد أطـلق دونها فى الخلق فهو مع المنون محكم[٣]

ثم يردف بعد ذلك قائلاً: " وإنما نازع أبا نواس قوله:

تبكى فـتذر الدر من نرجس وتلطم الـورد بعـناب[٤]

ولعل ما كتبه القاضى الجرجانى عن التعليل للذوق الأدبى وطريقته يكون من أجمل ما ورد عن النقاد العرب يقول القاضى الجرجانى وهو فى معرض الدفاع عن شعر المتنبى: " فإن توسعت فى الدعاوى فضل توسع، وملت مع الحيف بعض الميل

---

(١) الدكتور عبد الرحمن عثمان: مذاهب النقد وقضاياه ص١٣، مطبعة الإعلانات الشرقية الطبعة الاولى ١٣٩٥هـ/١٩٧٥م.

(٢) ابن المعتز: ديوانه ١٢١/٢ طبعة القاهرة سنة ١٩٠٧م.

(٣) أبو تمام: ديوانه ص ٢٨٤ نشرة محي الدين الخياط ، طبعة القاهرة.

(٤) أبو نواس: ديوانه ص ٢٤٢ تحقيق أحمد عبدالمجيد الغزالي ، دار الكتاب العربي ١٤٠٤هـ / ١٩٨٤م .

حتى تناولت طائفة من المختار، فجعلته فى المنفى، وأخذت صدراً من الجيد فجعلته من الردئ – ولسنا ننازعك فى هذا الباب – فهو باب يضيق مجال الحجة فيه، ويصعب وصول البرهان إليه، وإنما مداره على استشهاد القرائح الصافية والطبائع السليمة التى طالت ممارستها للشعر، فحذقت نقده، وأثبتت عياره، وقويت على تمييزه، وعرفت خلاصه، وإنما نقابل دعواك بإنكار خصمك، ونعارض حجتك بإلزام مخالفك إذا صرنا إلى ما جعلته من باب الغلط واللحن، ونسبته إلى الإحالة والمناقضة، فأما وأنت تقول: هذا غث مستبرد، وهذا متكلف متعسف، فإنما تخبر عن نبو النفس عنه، وقلة ارتياح القلب إليه.

والشعر لا يحبب إلى النفوس بالنظر والمحاجة، ولا يحلّى فى الصدور بالجدال والمقايسة، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة، ويقربه منها الرونق والحلاوة، وقد يكون الشيء متقناً محكماً ولا يكون حلواً مقبولاً، ويكون جيداً وثيقاً، وإن لم يكن لطيفاً رشيقاً "[1].

وثالث هذه الحقائق:

إن الذوق الذى يعتمد عليه النقاد هو ذلك الذوق المثقف الذى يقوم بتفسير الأحكام النقدية، ويعتمد عليه فى التقويم، وهو لا يقتصر على الموهبة والفطرة والملكة الراسخة فى النفس، وإنما يحتاج إلى قراءة ورواية ودربة وممارسة وخبرة طويلة بالشعر " إن الذوق الحاكم يدرك أن وراء أحكامه التى يصدرها أسباباً وعللاً وأصولاً جعلته يستجيد كلاماً دون آخر، ويرفع قولاً عن قول "[2].

ولاشك فى أن طبيعة هذا الذوق تقبل التعليل، بل إن الناقد الذى يتمتع بهذا الذوق " يجد وراء هذه الأسباب، ويجرى ورائها سعياً للحصول عليه.

وتأسيساً على ما سبق إنه لا يوجد ثمة تعارض بين الذاتية المعتمدة على الذوق المثقف والموضوعية المعتمدة على التعليل النفسى الذى يجرى على سنن الذوق الأدبى السليم[3].

ورابع هذه الحقائق:

---

(١) القاضى الجرجانى: الوساطة بين المتنبى وخصومه ص٩٩، ١٠٠.

(٢) الدكتور أحمد أحمد بدوى : أسس النقد الأدبى عند العرب ص٨٨ ، دار نهضة مصر للطباعة.

(٣) الدكتور عبد الفتاح على عفيفى: عمود الشعر العربى فى ميزان النقد الأدبى.

إن نقاد عمود الشعر قد أثبتوا أن مقياس النقدية تتطلب أموراً هفي مجموعها ذات صلة المقاييس بالذوق الأدبى وأهم هذه الأمور الوضوح، ويؤخذ هذا من حديثهم عن قرب المأخذ وحسن التأتى، والمقاربة فى التشبيه، والمناسبة فى الاستعارة، والمشاكلة بين اللفظ والمعنى، وإيثار اللفظ الجزل أى غير القريب الوحشى، وغير السوقى العامى، وغير ذلك مما يدل على الوضوح ويتطلبه، ولا شك فى أن الوضوح يدل على صحة وسلامة الطبع، وكذلك يدل على التمكن من اللغة، وعلى مدى الوقوف على طبيعة الشعر.

وهذه المقاييس التى استنبطها نقاد عمود الشعر تؤكد أيضاً الاستواء الفنى الذى يظهر بشكل واضح فى مشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائها للقافية لا منافرة بينها ويتضح أيضاً فى مدى استقامة اللفظ فى تجانسه مع غيره من الألفاظ، وفى مؤاخاتها فى الصيغة.

ولا شك فى أن الاستواء الفنى والتناسب بين عناصر التعبير الأدبى إنما يدركان بالذوق الأدبى المثقف، ومعنى هذا كله إنه لا تعارض بين مقاييس النقد المأخوذة من الشعر العربى القديم والتى تمثل العمود الشعرى، وبين الذوق الأدبى المثقف لأنهما كليهما يلحان على أمور فنية واحدة.

وخامس هذه الحقائق:

إن المقاييس النقدية القائمة على عمود الشعر إنما أساسها الذوق الأدبى، والحقيقة أن كل النظريات والقواعد النقدية الأخرى أيضاً تعتمد اعتماداً أساسياً على الذوق الأدبى الذى تم صقله بالرواية والدربة والممارسة لتليد الشعر .

وثمة أمر مهم ينبغى الإشارة إليه وهو إن هذه الحقيقة تعد من أهم الحقائق وذلك لأنها تشير إلى الدور البارز الذى يمثله الذوق الأدبى المثقف ومدى ارتباطه بكل مقياس من مقاييس النقدية القائمة على عمود الشعر العربى.

ثانياً : قضية الوحدة الفنية بين الآمدي والقاضي الجرجاني

(١) قضية الوحدة الفنية عند الآمدي:

الوحدة الفنية في القصيدة العربية قضية نقدية، وقد كانت هذه القضية وما زالت مطروحة للمناقشة والخلاف فيها على أشده.

ويراد بها: اندماج عناصر القصيدة، واتحاد أجزائها بحيث تبدو القصيدة كلاً مجموعاً لا أجزاء مبعثرة متفرقة، فكأنه واحد، وكأن فيه وحدة، فالتجمع المنشود في القصيدة يسمى وحدة، لأنه سبيل إلى هذه الوحدة، والمثل من الهيكل البشري، فهو

كل – وهو واحد بما يجمع من أطرافه وأعضائه المركب هو منها، وقد يكون لكل طرف أو عضو وظيفة ذاتية، ولكنها وظيفة في خدمة الكل – الواحد– ولا يستطيع أن يستقل بها، وذلك يمكن أن يتصور الهيكل الشعري، هو كل – وهو واحد– بعناصره وأجزائه الداخلة في تركيبه، وتتفاعل هذه العناصر والأجزاء في سبيل تكوين الهيكل، واستوائه ووحدته(١).

وقد اهتم الشعراء والنقاد على حد سواء بأمر القصيدة وحرصوا على ضرورة التناسق والارتباط بين أبيات القصيدة، بحيث تكون منسقة الأجزاء، متناسبة المعاني، لا يظفر المرء فيها من معنى إلى معنى، ولا يشعر بأن هناك فجوة بين البيت وتاليه.

فالجاحظ مثلاً يتناول هذه القضية على نحو من التركيز يقول"وأنشدني أبو العاصي قال: أنشدني خلف الأحمر في هذا المعنى:

وبعض قريض القوم أولاد علة(٢) يكُدُّ لسان الناطق المتحفظ

وقال أبو العاصي: وأنشدني في ذلك أبو البيداء الرياحي:

وشعر كبعر الكبش فرق بينه لسان دعيّ في القريض دخيل

وأما قول خلف:

وبعض قريض القوم أولاد علة

فإنه يقول: إذا كان الشعر مستكرها، وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلاً لبعض، كان بينها من التنافر ما بين أولاد العلات، وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضيا موافقاً، كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مؤونة.

قال: وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحداً فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان.

وأما قوله: "كبعر الكبش" فإنما ذهب إلى أن بعر الكبش يقع متفرقاً غير مؤتلف، ولا متجاور، وكذلك حروف الكلام، وأجزاء البيت من الشعر، تراها متفقة ملمساً،

---

(١) الدكتور محمد السعدي فرهود: اتجاهات النقد الأدبي ص ٢٤٦ الطبعة الثانية دار الطباعة المحمدية ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م.

(٢) أولاد علة : بنو رجل واحد من أمهات شتى ، راجع لسان العرب : لابن منظور مادة (علل).

ولينة المعاصف سهلة، وتراها مختلفة متباينة، ومتنافرة مستكرهة، تشق على اللسان وتكده، والأخرى تراها سهلة لينة، ورطبة مواتية، سلسة النظام، خفيفة على اللسان، حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد.

وقال سحيم بن حفص: قالت بنت الحطيئة للحطيئة: "تركت قوماً كراماً، ونزلت في بني كليب بعر الكبش" فعاتبتهم بتفرق بيوتهم.

فقيل لهم: فأنشدونا بعض ما لا تتباين ألفاظه، ولا تتنافر أجزاؤه، فقالوا: قال الثقفي:

من كا ? ?? عضد يد ? ? ظلامته ? ??لذليل ?لذ ? ليست له عضد
تنبو يد?? ??? ما قل ناصر? ?يأنف ?لضيم ? ??ثر ? له عد? (١)

ويعلق الدكتور أحمد العزب على قول الجاحظ السابق بقوله: "واضح أن الجاحظ هنا يركز على وحدة البيت أكثر مما يركز على وحدة القصيدة، فهو يرى أن البيت الشعري ينبغي أن يكون متلاحماً تلاحماً عضوياً، ليست بين كلماته هوّات ولا تنافر من أي لون، لأن الكلمات في البيت تشكل عالماً يجب أن تتناغم مفرداته، حتى يتم بين هذه المفردات نوع من التعاون الحتمي على صياغة الشكل النهائي للمحتوي الشعري الذي تريد القصيدة أن تبوح به ... وهذا كله يتحقق – في نظر الجاحظ – من حتمية واحدة، هي أن يكون البيت بأسره كأنه كلمة واحدة، وأن تكون الكلمة بأسرها كأنها حرف واحد ... ولكن الجاحظ لا يهمل – من خلال هذا النص – قيمة الإيماء إلى الوحدة الفنية في العمل الشعري بعامة، وإن كان ذلك قد تم في إطار مجرد الإيماء، فهو يشير إلى أن أجود الشعر ما كان متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغاً واحداً، وإن إطلاق الشعر هنا يعني – على الأقل– القصيدة الواحدة، والتفطن الفاهم إلى تلاحم الأجزاء، وإفراغ العمل إفراغاً واحداً، وسبكه سبكاً واحداً، يعني أن البصيرة النقدية للجاحظ كانت تنفذ فيما وراء السطوح الخارجية للعمل الشعري، رصداً لأساسيات البناء الفني، وتركيزاً على قيمة الوحدة الفنية كواحدة من أهم هذه الأساسيات"(٢).

(١) الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): البيان والتبيين ٦٦/١، ٦٧ تحقيق عبد السلام هارون.

(٢) دكتور محمد أحمد العزب: قضايا نقد الشعر في التراث العربي ٢١٦/١ طبعة سنة ١٤٠٤هـ /١٩٨٤م .

ثم نرى بعد ذلك الجاحظ يترك الإيماء إلى هذه القضية والإشارة إليها بطرف خفيّ عامداً إلى التصريح المباشر بأهمية هذه القضية عندما يروي مقولة تنص عليها نصاً مباشراً فيقول "وقال أبو نوفل بن سالم لرؤبة بن العجاج، يا أبا الجحاف مت إذا شيءت، قال: وكيف ذاك؟ قال: رأيت عقبة بن رؤبة ينشد رجزاً أعجبني، قال: إنه يقول: لو كان لقوله قران"(١).

فهذا تصريح مباشر بالوحدة العضوية أو وحدة القصيدة، وليس يعني بها وحدة البيت، لأن الحوار والحكم – في النص– يتوجهان إلى العمل الشعري، ككل، وليس إلى مفرداته التي تتحدد في الكلمات أو في البيت الواحد، فإذا عرفنا أن القِرَان هو التشابه والموافقة، فإن التشابه ينبثق من تناغم الأجزاء والموافقة تتولد من ترابط التناغم في هذه الأجزاء، وهكذا تصبح الوحدة الفنية هنا قصيدة كاملة يتم فيها نوع من ترابط وتناغم حميمين وترتفع – بهذه الوضعية الفنية – على مستويات القصائد الأخرى التي لا يتحقق فيها هذا التناغم المتوافق .

ويذكر الجاحظ أيضاً مقولة أخرى تشير إلى ذات القضية في صراحة ووضوح يقول:"وقال عمر بن لجأ لبعض الشعراء: أنا أشعر منك، قال:وبم ذاك؟ قال: لأني أقول البيت وأخاه، وأنت تقول البيت وابن عمه"(٢).

ثم ينص الدكتور العزب تعليقه على وجهة نظر الجاحظ بقوله: " هذا دخول لا يقبل الشك، في وحدة القصيدة، وإلحاح عليها، فالقرآن الذي هو التشابه والموافقة بكل ما يوحيه هذان المصطلحان من تناغم وتدفق وترابط وانسجام، أساس من أسس الوحدة ... وتلاحم الأبيات داخل القصيدة حتى ليصبح البيت أخاً وليس حتى ابن عم البيت، أساس آخر من أسس هذه الوحدة .. وتدفق الطبع الموحي بالصدور عن حس بنائي، أساس ثالث من أسس هذه الوحدة .. والارتفاع إلى مستوى دمج مراحل القصيدة المتغايرة، وليس حبسها في دائرة مغلقة أساس رابع من أسس هذه الوحدة ... وحتمية أن يوضع البيت إلى جنب بيت معين إذا أشبهه، أساس خامس من أسس هذه الوحدة ... وإذن فالوحدة هنا هي وحدة القصيدة وليست وحدة البيت، وهي وحدة فنية ناهضة على أساس من الوعي البنائي الفاهم لطبيعة ما يتصدى له من تكوين

(١) الجاحظ: البيان والتبيين ٦٨/١ ، والقرآن : هو التاشبه والموافقة .

(٢) الجاحظ: البيان والتبيين ٢٠٥/١.

جمالي يقيمه على منطق البناء الفني وليس على غيره من الفروض الهشة التي لا تمت إلى عالم الفن من هنا أو من هناك"(١).

ثم يأتي بعد ذلك ابن قتيبة فيتعرض لذات القضية، ولكننا نلحظ من خلال تعرضه هذا أنه يجرد نفسه من حاسة الناقد المبدع مكتفياً بدور الراوية الذي يعرض وجهات نظر غيره وحكاية ما قيل في هذه القضية غير مضيف إلى من سبقه كثيراً، ولا أبالغ أو أتجاوز الحقيقة إذا قلت أن الجاحظ كان أكثر رحابة وفهماً، وأعمق رؤية وأقرب إلى صياغة المصطلح من ابن قتيبة.

وعلى أية حال فإن ابن قتيبة له رؤيته الخاصة أيضاً والتي لا يمكن أن نتغافلها وقد بناها على رواية ما يتصل بها من مقولات الشعراء والنقاد، يقول ابن قتيبه:"وتتبين التكلف في الشعر أيضاً بأن ترى البيت فيه مقروناً بغير جاره، ومضموماً إلى غير لفقه، ولذلك قال عمر بن لجأ لبعض الشعراء: أنا أشعر منك، قال: وبم ذلك ؟ فقال: لأني أقول البيت وأخاه، ولأنك تقول البيت وابن عمه"(٢).

فلا شك أن هذه النظرة تعني دقة المفهوم النقدي لهذه القضية، وذلك لأن اقتران البيت بغير جاره، وضم البيت إلى غير لفقه، وقول البيت وابن عمه وليس قول البيت وأخيه كل هذا يعد في نظر ابن قتيبة تكلفاً، فإن ذلك إيماء حقيقي إلى أنه كان ينشد لوناً من الإبداع تتحقق فيه أضداد هذه الصفات حتى تتحقق له هوية العمل الفني الذي ينزع عن حس طبيعي، وعن تذوق في حسن التركيب لا تعمل فيه ولا افتعال.

ويؤكد هذه الوجه ما قام بروايته في موضع آخر إذ يشير إلى ذات القضية بقوله:"وقال عبد الله بن سالم لرؤبة: مت يا أبا الجحاف إذا شئت، فقال رؤبة: وكيف ذلك؟ قال: رأيت ابنك عقبة ينشد شعراً له أعجبني، قال رؤبة: نعم ولكن ليس لشعره قران يريد أنه لا يقارن البيت بشبهه"(٣).

ويعلق الدكتور العزب على قول ابن قتيبة بقوله:"وهنا إحساس صميم بحاجة الشاعر إلى الصدور عن فلسفة فنية متناغمة، وعن حس بنائي متناغم كذلك، أما

(١) الدكتور محمد أحمد العزب: قضايا نقد الشعر في التراث العربي ٢١٩/١.

(٢) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ص ٢٥– ٢٦.

(٣) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ص ٢٦.

مجرد الصدور عن مجرد الخبط الفكري، والخبط البنائي، فما نظن أنه يعطى سوى فن رديء "[١].

والدكتور العزب يمس قلب الحقيقة عندما أدرك أن الإبداع الفني في القصيدة العربية لا يأتي هكذا جزافاً وإنما أتى بناءً عن تروى ووعي وإدراك لماهية الفن الشعرى وحقيقته وهذا هو بعينه الإبداع الحق الذي يجب أن يكون عليه، ويتجلى هذا الفهم عندما رفض ابن قتيبة مجاراة الذين خلطوا بين مفهوم الهجاء من ناحية ومفهوم المدح من ناحية أخرى في كون بعض المخلطين قد جعلوا المدح بناءً والهجاء هدماً من خلال مقولة رويت عن العجاج عندما سأله سليمان بن عبد الملك عن عدم إجادتهم لفن الهجاء يقول ابن قتيبة في ذلك:"وقال سليمان بن عبد الملك للعجاج: إنك لا تحسن الهجاء، فقال: إن لنا أحلاماً تمنعنا من أن نظلم وأحساباً تمنعنا من أن نُظْلم، وهل رأيت بانياً لا يحسن أن يهدم "[٢].

والمتأمل في مقولة العجاج يلمح أنها تحتوي على شقين كل شق يحتوي على تبرير قائم بحد ذاته على امتناعه من الإقبال على هذا الفن . **أما المبرر الأول:** أن الشاعر يمتلك أحلاماً تمنعه من أن يظلم وأحساباً تمنعه من أن يظلم وهذا مبرر رائع مقنع في دلالته الأخلاقية التي رمى إليها العجاج . أما عن **المبرر الثاني:** والذي يعمد الشاعر فيه إلى جعل المدح مقابل البناء والهجاء مقابل الهدم في الدلالة الفنية التي يرمي إليها فهذا ما رفضه ابن قتيبة وذلك لأن المدح وإن كان بناءاً وأن المادح يُعَدُّ بانياً، فإن الهجاء أيضاً يعد بناءً والهاجي فيه يعد بانياً أيضاً.

وقد أدرك ابن قتيبة أن هذا خلط واضح في فهم طبيعة الفن وإبداعه إذ يقول: "وليس هذا كما ذكر العجاج، ولا المثل الذي ضربه للهجاء والمديح بشكل، لأن المديح بناء والهجاء بناء، وليس كل بان بضرب بانياً بغيره، ونحن نجد هذا بعينه في أشعارهم كثيراً"[٣].

(١) الدكتور محمد أحمد العزب: قضايا نقد الشعر في التراث العربي ٢٦٧/١– ٢٦٨.

(٢) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ص ١٣– ١٤.

(٣) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ص ٢٨– ٢٩

والأمر الذي لا ينبغي أن نتجاهله هو أن الجاحظ قد علق على هذه القضية قبل ابن قتيبة إذ إن الجاحظ قد أشار إلى أن المدح بناء والهجاء بناء وليس مجرد هدم لبناء المديح.

والتساؤل الذي يطرح نفسه الآن هو: هل تأثر ابن قتيبة في هذا الأمر بالجاحظ ؟ أم أنه قد رأى هذا من نظرته الثاقبة ؟ وهل كان ابن قتيبة مجرد رواية عن الجاحظ ؟

ربما يكون ابن قتيبة قد صدر في هذا الفهم من اقتناع ذاتي يؤكده أن الجاحظ أسس رفضه لهذا الفهم من خلال نظر تجريدي تحدث فيه عن طبائع الناس والأشياء [١]، أما ابن قتيبة فقد أسس رفضه لهذا الفهم من خلال نظر فني ونقدي تطبيقي يوحى بالاستقلال، ويؤكد هذا الأمر ما قاله "فهذا ذو الرمة أحسن الناس تشبيهاً، وأجودهم تشبيباً، وأوصفهم لرمل وهاجرة وفلاة وماء وقراء وحية، فإذا صار إلى المديح والهجاء خانه الطبع، وذاك أخره عن الفحول، فقالوا: في شعره أبعار غزلان ونقط عروس، وكان الفرزدق زير نساء، وصاحب غزل، وكان مع ذلك لا يجيد التشبيب وكان جرير عفيفاً عزهاة[٢] عن النساء، وهو مع ذلك أحسن الناس تشبيباً وكان الفرزدق يقول: ما أحوجه مع عفته إلى صلابة شعري ، وما أحوجني إلى رقة شعره لما ترون"[٣].

وقد فُهِمَ ابن قتيبة خطأً من خلال حديثه عن الهيكل الفني للقصيدة العربية، وقد كان نتيجة هذا الفهم الخاطئ أن زعم بعضهم أنه قد صرح بخلو القصيدة من الوحدة الفنية ولعل السر في زعمهم هذا أن ابن قتيبة قد نصَّ على اشتمال القصيدة الواحدة على عدة أغراض مختلفة، ومن ثمَّ فهم يرون قصيدة المدح مثلاً يبدؤها الشاعر غالباً بالغزل ، وقد يضع في أثنائها الحكمة والوصف، كما يكون ذلك في الهجاء أيضاً والرثاء، وهذه الأقوال هي نفسها ما قام بترديدها كثير من المستشرقين[٤].

وقد يكون السرأيضاً في مدى عناية العرب بالحديث عن وحدة البيت، حتى طغى ذلك على الحديث عن وحدة القصيدة، فظن المستشرقون أن العرب لم ينتبهوا إلى هذه

(١) الجاحظ: البيان والتبيين ١/٢٠٦– ٢٠٨.

(٢) العزهاة، بكسر العين: العازف عن اللهو والنساء، لا يطرب للهو ويبعد عنه .

(٣) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ٢٨– ٢٩.

(٤) الأستاذ محمد خلف الله أحمد: من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده ص ٦١ مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٤٧م .

الوحدة، وأن القصيدة العربية مكونة من أمشاج ممزقة " وأن الخلق الفني لدى العرب سلسلة بواعث منفصلة، كل منها تام ومستقل بنفسه، لا يربط بينها غاية أو انسجام أو اتقان، اللهم إلا وحدة العقل الذي أبدعها"(١).

لقد اتخذ هؤلاء النقاد من قول ابن قتيبة الذي سيأتي ذريعة لهذه الأقوال حتى ينفذوا إلى أغراضهم وظنونهم في أن نقاد العرب قد أغفلوا الحديث عن هذه الوحدة ولم ينتبهوا لها يقول ابن قتيبة: " وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيدة إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن، والآثار فبكى وشكا وخاطب الربع واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها إذ كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر لانتقالهم عن ماء إلى ماء وانتجاعهم الكلأ وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان ، ثمَّ وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه ؛ لأن التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب وضارباً فيه بسهم حلال أو حرام، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له عقّب بإيجاب الحقوق فرحل في شعره وشكا النصب والسهر وسُرَى الليل وحرَّ الهجير وإنضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل وقرَّر عنده ما ناله من المكاره في المسير بدأ في المديح فبعثه على المكافأة وهزّه للسماح ، وفضله على الأشباه وصغّر في قدره الجزيل "(٢).

والحقيقة إن هذا الزعم فيه ظلمُ كبير بالغ لأن القصيدة وإن كانت في كثير من الأحيان تحتوي على أكثر من غرض فليس ذلك بموجب أن تتفكك الوحدة أو أن تصبح القصيدة أخلاطاً لأن هناك روابط أخرى نفسية ومعنوية تجمع بين هذه الأغراض ويؤكد هذه الوجهة ما ذهب إليه الدكتور العزب عندما قال: " نظلم ابن قتيبة إذا لم نشر إلى أن فلسفته هذه لتقاليد القصيدة العربية تعد لوناً من ألوان الوحدة في البناء الفني للعمل الشعري، لأن دمج هذه المراحل في سياق نفسي ومعنوي وفكري متجانس هكذا، مدخل إلى وحدة البناء الفني بلا جدال، أو هي لون من ألوان الوحدة في التنوع، أي القبض على خيط يشد مراحل القصيدة حتى وإن بدا أن بعضها

(١) راجع رأي المستشرق جب، وكذا عمر الدسوقي: النابغة الذبياني ص ٥٣ مطبعة نهضة مصر الفجالة

(٢) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ص ١٤– ١٥.

معزول عن بعضها الآخر، حتى لا يترهل البناء الواحد، أو يستحيل إلى مجموعة دوائر مغلقة لا يفضي فيها كل شيء إلى كل شيء "[١].

ومهما يكن من أمر فإننا لا نستطيع أن نزعم " أن عمل ابن قتيبة لم يكن تجديداً كاملاً كما أراد في مقدمة كتابه، التي نرى فيها تشريعاً لم يأخذ به صاحبه نفسه، وكان المنتظر أن يكون أول الآخذين ولهذا قلنا أن نُعِدَّ كلامه وآراءه من الكلام النظري، وأما تطبيق تلك النظريات فلم يكن له حظ إلا في القليل النادر، ولا يزيد ابن قتيبة في دراسة الشعراء عن غيره من العلماء والرواة الذين نقل كلامهم وآراءهم ورواياتهم، وتلك الثورة التي رأيناها في المقدمة على أحكام القدماء لا تتعداها، ورغبته في التجديد لم تتجاوز تلك الكلمات التي أوردناها، وقد كان من العسير عليه أن يتخلص مما أشار إليه وعابه، فعقليته عقلية الفقيه والمحدث واللغوي والأخبارى، وتلك العقلية تعتمد على القديم وتؤثر الحفاظ عليه ولا تستطيع أن تتصرف فيه إلا بمقدار، لئلا يحسب في الخارجين وأصحاب البدع والنزوات وهو نفسه لم يسلم من التهمة بأنه أحد أصحاب البدع والنزوات" [٢].

إن الشاعر العربي منذ العصر الجاهلي قد تمسك بمنهج محدد صارم في شكل القصيدة مضمونها وفي معانيها وألفاظها وفي صورها ونهجها" [٣]، وقد أكد هذه الوجهة ما نص عليه الدكتور شوقي ضيف بقوله:"من يرجع إلى صناعة الشعر العربي في أقدم نماذجه يرى صعوبة هذه الصناعة وأنها ليست عملاً غُفلاً، بل هي عمل مرسوم بتقاليد ومصطلحات كثيرة، وتلك آثار الشعر الجاهلي تتوفر فيها قيود ومراسيم متنوعة .. فإن ما فيها من كثرة القواعد والأصول في لغتها ونحوها وتراكيبها وأوزانها يجعل الباحث يؤمن بأنه لم تستو لها تلك الصورة الجاهلية إلا بعد جهود عنيفة بذلها الشعراء في صناعتها"[٤].

---

(١) الدكتور محمد أحمد العزب: قضايا نقد الشعر في التراث العربي ٢٧١/١

(٢) الدكتور بدوي طبانة:دراسات في نقد الأدب العربي من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث ص١٥٢ الطبعة الثانية نشر مكتبة الأنجلو المصرية ١٣٧٣هـ /١٩٥٤م.

(٣) الدكتور محمد مصطفى هدارة / مشكلة السرقات في النقد العربي ص ٢١٨ الطبعة الثانية المكتب الإسلامي ١٣٩٥هـ /١٩٧٥م .

(٤) الدكتور شوقي ضيف / الفن ومذاهبه في الشعر العربي ص ١٤ الطبعة العاشرة دار المعارف بمصر .

ويؤكد أحمد أمين هذه الحقيقة أيضاً إذ قرر أن الشعر الجاهلي ليس متنوع الموضوعات ولا غزير المعاني، فما روى لنا من القصائد موسيقاه واحدة، يوقع على نغمة واحدة، والتشابيه والاستعارات تتكرر غالباً في أكثر القصائد، ويستطرد أحمد أمين، فيقول: إن العرب أقدر في البيان واللعب بالألفاظ منهم في الابتكار وغزارة المعنى ، حتى إننا لنرى المعنى الواحد قد توارد عليه الشعراء، فصاغوه في قوالب متعددة على أن أحمد أمين يرجع ذلك إلى طبيعة البيئة الصحراوية المحدودة الضيقة(١).

وإذا ما وصل بنا المطاف عند الآمدي وحديثه عن الوحدة الفنية وجدناها تمثل عنده أهمية فائقة والآمدي يضع بهذا مقياساً جديداً للشاعرية وهو الوحدة الفنية والتشابه الفني للنتاج الشعري في إبداع كل شاعر.

ويزعم الدكتور عبد القادر القط عندما تحدث عن عدول الآمدي عن منهجه الذي وعد أن يسير عليه في موازنته إذ إنه "أسقط ما كان يمكن أن ينتهي إلى شيء من الدراسة المنهجية في المقارنة بين قصائد كاملة واكتفى بالمقارنة بين معنى ومعنى، مرتباً هذه المعاني حسب بناء القصيدة العربية الطويلة القديمة من وقوف بالديار ونسيب ووصف ومدح، مفتتاً كل غرض من هذه الأغراض إلى أجزاء أصغر"(٢).

ويرى أيضاً الدكتور عبد القادر القط أن الآمدي كان يستطيع أن يوازن بين قصيدة كاملة لأبي تمام وأخرى مماثلة للبحتري فيقارن بينهما "لكن النقد العربي لم يعرف هذا الأسلوب من التحليل لنص كامل، وظل يعني بالأبيات المفردة المنتزعة من سياقها"(٣).

ويؤكد رأي الدكتور القط ما أشار إليه الدكتور غنيمي هلال عندما تحدث عن طبيعة القصيدة العربية في النقد القديم إذ إن طبيعة بناء القصيدة كما يرى الدكتور غنيمي هلال لا تتيح للناقد أن ينظر إليها نظرة كلية، وذلك لأن الشعراء القدماء – من وجهة نظره – لم يولوا الوحدة العضوية في القصيدة عناية تذكر يقول الدكتور

(١) احمد أمين: فجر الإسلام ص ٦٩– ٧٠ طبعة مطبعة الاعتماد سنة ١٩٢٨م.

(٢) الدكتور عبد القادر القط:" النقد العربي القديم والمنهجية ص ١٠ "بحث منشور في مجلة فصول العدد الثالث، إبريل سنة ١٩٨١م.

(٣) الدكتور عبد القادر القط: النثر العربي القديم والمنهجية ص ١٦.

محمد غنيمي هلال: "ولكن الأوائل في الشعر لم يولوا عنايتهم شيئاً من هذا، إذ كانت تتوالي أبيات القصيدة على نحو لا يبرره إلا واقع حياة البدوي ومشاعره النفسية فكان غالباً ما يتخيل أنه في رحلة، فيصادف أطلال منازل الأحبة ورسومها فيقف ويتذكر صبواته مع حبيبته النازحة، ثم ينتقل إلى وصف مطيته في سفره وغالباً ما كانت الإبل، ويذكر ما صادف في رحلته من مشاق وأهوال لينتقل إلى غرض القصيدة من مديح أو غيره، وينتهي من قصيدته كيفما ينتهي، لا يعني بخاتمة لها"(١).

ونلتمس لهما العذر في نظرتهما السابقة وذلك لأن كتاب الآمدي الذي وصل إليهما لم يكن قد اكتمل بعد، والقارئ لكتاب الموازنة قبل ظهور الجزء الأخير منه يعتقد أن الآمدي قد سار على المنوال الذي أشار إليه الدكتور القط إلى آخر الموازنة، دون أن يلتفت إلى أن الجزء الأخير هذا لم يتعد غرض المديح وفيه القصيدة مبنية على عدة معان وكذلك الرثاء، لذلك كان لابد من انتزاع هذه المعاني والموازنة بينهما(٢).

والآمدي يشعر بهذا الأمر بداية وكان يتوقعه ومن ثمَّ وجدناه يقول في باب الرثاء مصرحاً بعدم تمكنه من الموازنة بين قصيدة وقصيدة لاختلاف المعاني في القصيدتين .

يقول الآمدي: " اعلم أن تأبين الميت كمدح الحيّ، لا فرق بينهما إلا ما يفترق بذلك من ذكر التوجع وأنواعه، فلا يمكن الموازنة بين قصيدة وقصيدة، كما لم يمكن ذلك في قصائد المدح، لأن القصيدة الواحدة تتضمن من المعاني ما ليس في القصيدة الأخرى "(٣).

فالآمدي وإن كان تعذر لديه القيام بالموازنة بين قصيدة وقصيدة في بابي المدح والرثاء، إلاَّ أننا نستطيع أن نقول أنه قام بالموازنة بين قصيدة وقصيدة في بقية الأبواب الأخرى كالهجاء والعتاب والفخر ووصف الخيل، ووصف الغلمان ووصف الرياض، إلى آخر تلك المعاني(٤).

---

(١) الدكتور محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ص ٢٠١ دار نهضة مصر للطبع والنشر الفجالة القاهرة .

(٢) الدكتور عبد الله حمد محاوب: مقدمة تحقيق كتاب الموازنة للأمدي ص ٧٤.

(٣) الآمدي: الموازنة ٤٦٩/٣ تحقيق الدكتور عبد الله حمد محارب.

(٤) الآمدي: الموازنة ١٢٥/٣– ١٣٠ مقدمة محقق الكتاب الدكتور عبد الله حمد محارب.

إن وجهة نظر المحدثين في مفهوم الوحدة العضوية تعود في مجملها إلى الأقوال والآراء التي انبثقت من أعلام النقاد القدماء لاسيما عندما تحدث النقد الحديث عن أنواع الوحدة وهي:

١- وحدة المتكلم أو الراوي الذي يربط بين أجزاء الكلام.

٢- وحدة الموضوع، وهي التي يدور الكلام فيها حول موضع واحد معين أياً كان نوعه إنساناً أم غيره.

٣- الوحدة المنطقية، وهي التي تكون فيها أجزاء الكلام ملتئمة لا تناقض بينهما.

فالنقاد يرون أن الوحدة قد تتحقق في القصيدة لكنهم لا يتخذونها معياراً يقاس به الشعر وتحدد قيمته، لأن هذه الوحدة ليست وقفاً على الشعر وحده، إنما يفترض وجودها في كل عرض منطقي سليم، فالمعنى المنطقي للقصيدة إذن جزء من معناها كلها، والوحدة المنطقية جزء من الوحدة المنشودة في القصيدة، وربما يضحى الشاعر أحياناً بالوحدة المنطقية لأنه يعيش تجربة أو جزءاً من تجربة على مستوى شعوري لا يستطيع أن يبلغه المنطق، من هنا دلف ريتشارد إلى التفريق بين العلم والشعر من حيث استخدام الألفاظ، يقول:"الشعر إذن يخالف العلم من جهة استخدامه للألفاظ، حقيقة إننا نجد في القصيدة أفكاراً محدودة ولكن التحديد هنا لا يرجع إلى أن الشاعر يختار ألفاظه اختياراً منطقياً كما يفعل العالم قاصداً معنى واحداً حاجباً أي شبهة في إمكان قصد أي معنى آخر، وإنما هو العكس فسبب تحديد الأفكار في الشعر هو أن الوسيلة التي يطرقها الشاعر، نغمات صوته والإيقاع الشعري، كل هذه تؤثر في نزعاتنا وتجعلها تصطفي الأفكار المعينة التي تحتاج إليها من بيت ذلك العدد المائج المبهم من المعاني الممكنة والأفكار التي يجوز أن يذهب إليها المعنى، وهذا هو ما يمكن أن يفسر لنا السبب في أن الأوصاف الشعرية تبدو أدق من الأوصاف النثرية غالباً، فاللغة إذا استعملت استعمالاً منطقياً علمياً تعجز عن أن تصف منظراً طبيعياً أو وجهاً إنسانياً"(١).

(١) أ.أ ريتشاردز: العلم والشعر ص ٤١- ٤٢ ترجمة محمد مصطفى بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

٤- الوحدة العضوية، ولقد تعددت أسماؤها عند نقادنا، فهي "شعرية" أو "فنية"[١] و "داخلية" و "عضوية "[٢] إلى غير هذا مما هو آتٍ .

لما كان مفهوم الوحدة العضوية دقيقاً جداً، لم يكن غريباً أن يخلط كثيرون من هؤلاء النقاد المحدثين بينها وبين الوحدة الموضوعية أو بينها وبين الوحدة المنطقية خلطاً ينبئ عن عدم فهم لها، الأمر الذي ترتب عليه إلى إطلاق الأحكام التعسفية في هذه القضية النقدية على شعرنا القديم ونقادنا القدامى، حتى كان حقاً أن يقال " فإن الكثيرين لا يفهمون هذا المقصود ، فيظنون أن مدلولها – أي الوحدة– هو اقتصار القصيدة على تجربة واحدة أو عاطفة واحدة، ولكن الوحدة المطلوبة لا تحجز الشاعر عن تعدد التجارب والعواطف في قصيدته، إنما يشترط أن تكون جميعها متجانسة المغزى هادفة بتعددها إلى استجلاء وحدة في الوجود أو في موقف النفس البشرية منه "[٣].

وأن يقال "فليس معنى الوحدة – كما اعتقد بعض من تناولوها – أن تحتوي القصيدة على موضوع واحد.. لكن معناها أن يكون بين موضوعاتها انسجام في العاطفة المسيطرة وفي الاتجاه المركزي نحو حقائق الكون وتجارب الحياة، والشاعر يحقق هذه الوحدة في بنائه لقصيدته بأن يرتب موضوعاته ترتيباً يقوم على النمو المطرد، بحيث ينشأ أحدها من سابقة نشوءاً عضوياً مقنعاً، ويقود إلى لاحقه بنفس الطريقة وبحيث ينشأ أحدهما من سابقة نشوءاً عضوياً مقنعاً، ويقود إلى لاحقه بنفس الطريقة، وبحيث تتكامل أجزاء القصيدة في توضيح عاطفتها المسيطرة واتجاهها المركزي، حتى إذا قرأنا القصيدة ازددنا بالتدريج دخولاً في عاطفتها وبصراً باتجاهها، فتركت علينا في النهاية أثراً فنياً موحداً متكاملاً لم نشعر فيه بخلل أو تناقض أو انتكاس من الشعر عن اتجاهه الذي كان يتخذه"[٤].

---

(١) الدكتور محمد مصطفى بدوي: دراسات في الشعر والمسرح ص ٥ الطبعة الأولى، دار المعرفة – القاهرة ١٩٦٠.

(٢) الدكتور محمد النويهي: قضية الشعر الجديد ص ١١٧ معهد الدراسات العربية العالية القاهرة ١٩٦٤م، وكذا الدكتور محمد النويهي: الشعر الجاهلي – منهج في دراسته وتطبيقه ٤٤٣/٢، ٤٥٠ الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة (د.ت) .

(٣) الدكتور محمد النويهي: قضية الشعر الجديد ص ١١٧.

(٤) الدكتور محمد النويهي: الشعر الجاهلي ٤٣٦/٢.

فالناقد يعزي مفهوم الوحدة العضوية إلى عدة اعتبارات منها ما يعود إلى البيئة التي يعيش فيها الشاعر ومنها ما يعود إلى نوعية التجربة الشعرية التي يخوضها، فهذا المفهوم للوحدة الفنية يرتبط بعدة عوامل ينبغي أن توضع في الاعتبار – إذ إن منها ما " يتصل بالبيئة العربية القديمة من حيث طبيعتها الجغرافية ومن حيث حياتها الاجتماعية والاقتصادية وما كان يسود هذه الحياة من تقاليد وما ينتشر فيها من قيم، فإن دراسة الحياة العربية قبل الإسلام في شتى نواحيها المختلفة فكرية واجتماعية وسياسية وجغرافية هي المنهج الوحيد الذي يكشف للباحث عن الأسباب التي جعلت القصيدة العربية القديمة تتخذ هذا الشكل دون سواه، وتتجه هذا الاتجاه في بنيتها وشكلها ومضمونها، ومن أهم هذه العوامل التي حددت شكل القصيدة العربية القديمة في بنائها وصياغتها وطرائق التصوير الشعري فيها العامل الجغرافي المتصل بطبيعة الإقليم الذي يعيشه البدوي في الصحراء، ولا يخفى على أحد ما للعامل الجغرافي من أثر كبير في توجيه حياة الشعوب وتحديد نظم معيشتهم بل وألوان تفكيرهم، بل إن الحياة الاقتصادية والسياسية لتتأثر تأثيراً واضحاً بطبيعة المناخ نفسه، فإذا عرفنا أن بلاد العرب هي أشد البلاد جفافاً وحرارة، وأن المياة التي تسقط لا تسمح إلا بالقليل جداً من الزراعة، وأنه على الرغم مما يحيط بشبه الجزيرة من محيطات وبحار فإن الرياح الموسمية التي تدخل إلى أرض الجزيرة في مواعيد محددة لا تسمح إلا بالقليل جداً من الأمطار لدرجة قد يستمر معها الجفاف في بعض الأماكن في هذه الجزيرة ثلاث سنوات متتالية، وعلى الرغم من هذا الجفاف فإن المطر قد يسقط في شكل سيول كانت تهدد الكعبة أحياناً بالدمار، ولكن هذه السيول لم تكن تتوالى في شكل منتظم وإنما كانت تحدث في فترات متباعدة كما حدث في السيول التي ذكرها لنا التاريخ مثل سيل العرم..

هذا اللون من الطبيعة كان يحتم على العربي أن يستعين بالرحلة أو النقلة أو الهجرة سعياً وراء الماء والظل ومواطن الاستقرار، من أجل هذا نشأت أهمية الحيوان بالقياس إلى قاطني الصحراء، وكان الجمل أهم الحيوانات التي يستعين بها العربي وهو أشهرها جميعاً وأكثرها استعمالاً، ثم الحصان العربي الذي اشتهر بجماله وقوة احتماله وإخلاصه لسيده ... من أجل هذا اشتدت عناية البدوي بفرسه وحصانه وجمله، على أن علاقته بجمله أو ناقته كانت أشد وأقوى من علاقته بفرسه، فالجمل صديق البدوي الذي لا يكاد يفارقه ليطعم لحمه ويشرب لبنه ويرحل عليه، ويتخذ من

شعره ووبره خيمته ومن روثه وقوده .. هذه الخصائص المناخية والإقليمية هي التي وجهت حياة العربي وحددت ملامح مجتمعه وما يسوده من قيم، وهي التي فرضت عليه ألواناً معينة من الحياة، والذي نريد أن ننتهي إليه بعد هذا التحليل للحياة العربية ... هو أن ثمة وحدة تسود الشعر الذي كان أهم مظهر من مظاهر نشاطهم الفكري وحياتهم العقلية والفنية ، تلك الوحدة يمكنك تسميتها وحدة الصراع من أجل الحياة، ومن ثم فمن الممكن القول بأن الشعر الجاهلي وحدة وأن في الشعر الجاهلي شخصية إنسانية واحدة لا تفتأ تطالعك بملامحها وقسماتها أينما وجهت بصرك، على أن وحدة الشعر هذه هي التي كانت نتيجة طبيعية لوحدة الفكر والصراع والشخصية الإنسانية، لا تعني أن القصيدة الشعرية القديمة ذات وحدة عضوية فالفرق كبير بين وحدة الفكر التي تنبعث من حياة ذات أبعاد خاصة وبين وحدة القصيدة التي هي تجسيد للحظة الشعورية وموقف نفسي واحد"(١).

ويكاد يتفق مع الوجهة السابقة في بيان العوامل البيئية ومدى تدخلها في وحدة القصيدة ما نص عليه الدكتور عز الدين إسماعيل عندما أراد أن يفسر الفكرة البنائية للقصيدة العربية بقوله: "إن الفكرة البنائية في القصيدة العربية تعبر أحسن تعبير عن ذلك النظام الاجتماعي القبلي الذي كانت حياة العرب مرتبطة به، فالوحدة التي تمثلها القبيلة المستقلة في كل شيءونها، والتي لا يربطها بغيرها إلا الدم، فكذلك الشأن في القصيدة العربية فهي مجموعة من الوحدة (الأبيات) المستقلة بذاتها، والتي لا يربطها بغيرها إلا القافية والوحدة المستقلة في القصيدة (البيت) تتكون من مجموعة العناصر المتشابكة المتعاونة التي تعمل جميعاً في تفاعل وانسجام داخل إطار هذه الوحدة، تماماً كما يعيش أفراد القبيلة الواحدة داخل قبيلتهم، وإذا كانت القبيلة هي الوحدة المتكررة في المجتمع البدوي، فكذلك كان البيت هو الوحدة المتكررة في القصيدة"(٢).

ويعلق الدكتور يوسف حسين بكار على ما ذهب إليه الدكتور عز الدين إسماعيل متهماً إياه بالتعسف في الحكم على القصيدة العربية ووحدتها بقوله: "هذا التفسير منبعث من الفكرة الواحدة التي تبناها الناقد، وراح يحاول إثباتها بكل الوسائل والسبل،

(١) الدكتور محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي ص ١٢٣– ١٤١ .

(٢) الدكتور عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي ص ٣١٣ الطبعة الأولى، مطبعة الاعتماد بمصر ١٩٥٥ .

فى ضوء كل النظريات والآراء التى وقع عليه إنه تفسير لا يخلو من تعسف وظلم في آن واحد، فهو يهمل ما في الشعر العربي من أنواع الوحدة في القصيدة العربية ، وما في كثير من القصائد من وحدة الموضوع، وما في كثير منها من تضمين أو حوار أو منزع قصصي ألفت وحدة البيت إلغاء كاملاً في بعض القصائد"[١].

ثم يتابع الدكتور تعليقه مبيناً وجهة نظره في مدى تحقق الوحدة العضوية في القصيدة العربية القديمة بقوله:"وينسى صاحب التفسير – ربما عن غير عمد أو انتباه – وهو يتحدث في تشابك العناصر وتعاونها داخل البيت الواحد ما عند النقاد القدماء في تلاحم الأجزاء والتئامها وتناسبها في إطار البيت الواحد، فضلاً عما قد يعترض على التفسير كله باعتراض منشؤه حياة العرب الاجتماعية نفسها، وهو أن الناقد بني تفسيره على أساس ارتباط القبيلة بغيرها من القبائل الأخرى في وقت كانت فيه علاقات أكثر القبائل ببعضها فيما يحدثنا التاريخ تقوم على العداء والتفكك وبعد الشقة في أكثر الأحايين، وأهمل أو تناسى وحدة القبيلة التي كانت أقرب ما تكون إلى الوحدة العضوية نفسها، لأن أفرادها كانوا متلاحمين ومتضامنين إلى حد بعيد جداً، وهذا نظام اجتماعي معروف لا يقبل الطعن والشك ولا نريد أن نتعسف ونفسر بمقتضاه وحدة القصيدة، بل نضعه اعتراضاً في وجه التفسير السابق الذي أخذ صاحبه بما يؤيد وجه نظره وترك كل شيء غيره"[٢].

ومهما يكن من أمر فإن المفهوم للوحدة الفنية في أثرها الجمالي الذي تتركه القصيدة على القارئ وما يقوم عليه من وحدة عضوية يتحقق في ظل أمرين: وحدة الغاية أو الهدف من نظمها؛ ووحدة الباعث أو الدافع الذي يدفع الشاعر لنظم القصيدة، أما إذا تعددت البواعث أو سمح لها بالتعدد أو شتت الشاعر مجهودة في محاولة تحقيق غايات مختلفة، فإن وحدتها العضوية تنهدم وتنهدم تبعاً لهذا، وحدتها الفنية [٣].

---

(١) الدكتور يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الأدبي الحديث ص ٣٣٧، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية ١٩٨٢ بيروت، لبنان.

(٢) الدكتور يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الأدبي الحديث ص ٣٣٧، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع .

(٣) الدكتور محمد النويهي: الشعر الجاهلي ٤٣٧/٢.

ويبدو تأثير الناقد الدكتور محمد مصطفى بدوي بريتشاردز في قضية الوحدة ومفهومها إذ يراها متمثلة في وحدة الموضوع، فوحدة الموضوع منتفية في القصيدة الجاهلية على نحو ما نرى في معلقة لبيد وذلك لكثرة الاستطراد، والانتقال من موضوع إلى آخر حسب قانون تداعي المعاني، أما الوحدة المنطقية فهي وإن كانت متحققة في "معنى القصيدة، فإنها ليست إلا جزءاً ضئيلاً من الوحدة التي يلزم وجودها في الشعر الرفيع بل إن الشاعر أحياناً قد يضحي بهذه الوحدة المنطقية لأنه يعيش تجربته على مستوى شعوري لا يستطيع أن يبلغه المنطق، فليست الوحدة في الشعر مجرد وحدة بنائية كما هي الحال في المقال الفلسفي والعلمي وإنما هي وحدة عضوية حية " مصدرها المبدأ الذي يصيغ جميع عناصرها بلون واحد والذي ينساب في أطرافها جميعاً كما تنساب العصارة الخضراء التي تغذي الشجرة جذراً وساقاً وأغصاناً وأوراقاً، فلكل عنصر من عناصر القصيدة وظيفة حقة غير منفصلة عن الوظيفة التي يقوم بأدائها عنصر آخر بحيث تسير هذه الوظائف مجتمعة في اتجاه واحد وتؤدي إلى غاية واحدة هي الأثر الكلي الموحد الذي تولده القصيدة في نفس القارئ، ويتبع ذلك أن يكون لكل لفظة تقريباً، تعبير مجازي تشبيه أو استعارة في القصيدة وظيفة حقيقية خاضعة للوظيفة الكلية التي تقوم بها القصيدة فتصبح علاقة الصورة الشعرية المعينة بالنسبة لبقية الصور علاقة الأوراق بالأغصان مثلاً، وهي ليست علاقة منطقية بل هي علاقة حية، إذ ينساب في الصور المعينة نفس الانفعال الذي ينساب في غيرها من الصور، إذ تنبع الصورة المعينة من سائر القصيدة كما تنبت الأوراق من الأغصان "[1].

وبهذا الفهم – الرومانتيكي – السابق لوحدة القصيدة شعرياً يرى مصطفى بدوي أن قصيدة لبيد لا يمكن أن تتحقق لها الوحدة العضوية المعروفة في النقد الأدبي .

وتلتقي وجهة نظر الدكتور محمد النويهي ومصطفى بدوي في مفهوم الوحدة العضوية، وما ينتج عنها من أثر فني جمالي، ولا يختلف عنهما في هذه الوجهة الدكتور محمد غنيمي هلال الذي يرى أنه "يقصد بالوحدة العضوية في القصيدة وحدة الموضوع ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع وما يستلزم ذلك في ترتيب الصور والأفكار ترتيباً به تتقدم القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار

(١) الدكتور محمد مصطفى بدوي: دراسات في الشعر والمسرح ص ٧، ٨.

والصور، على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية لكل جزء وظيفته فيها، ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر "[1].

ويرى أيضاً الدكتور العشماوي الذي يبدو متأثراً إلى حدٍّ بعيد بكولردج وبندتروكروتشه أن "ما يسميه النقد الحديث بالوحدة العضوية ليس في الحقيقة إلا وحدة الصورة ووحدة الصورة هي بالضرورة وحدة الإحساس أو هيمنة إحساس واحد على القصيدة كلها، وعلى هذا فالوحدة العاطفية هي دليلنا على تحقيق الوحدة العضوية في العمل الفني ما هي إلا تجسيد للتجربة أو للخطة الشعورية التي يعانيها الفنان، والطبيعي أن تسيطر التجربة على كلماته وعبارته وموسيقاه وصوره، ومن هنا نستطيع أن ندرك أن ما يسميه النقد الحديث بالوحدة ليس في الحقيقة إلا الوحدة العاطفية، وأننا عندما نذكر هذه العبارات "الوحدة العضوية " أو "الوحدة الفنية " أو "الوحدة الشعورية " إنما نعني شيئاً واحداً هو هيمنة إحساس واحد، أو لحظة شعورية واحدة أو رؤية نفسية ذات لون محدد على العمل الفني كله، وأن الصورة الشعرية بكل أشكالها المجازية وبمعناها الجزئي والكلي هي وسيلة الفنان لتجسيد هذا الإحساس، وهي بالتالي وسيلة الناقد في اكتشاف هذا الإحساس أو تلك العاطفة أو هذه الرؤية التي يراها الشاعر للوجود أو للموقف الذي يعبر عنه"[2].

هذا هو المفهوم الصحيح للوحدة العضوية استمده نقادنا من النقد الأجنبي وأولئك هم النقاد الذين عرفوه ونقلوه نقلاً واعياً إلى نقدنا الحديث، وإن كنا لا نعدم أن نجد غيرهم من مثل شوقي ضيف في أعماله الأخيرة، فهو في (النقد الأدبي) يتحدث عن الوحدة حديثاً طويلاً لا يختلف عما تقدم في شيء ويدعو إلى التعمق في فهمها منبهاً إلى أن الوحدة المطلوبة ليست وحدة الموضوع[3].

لكنه في أحدث أعماله –يكرر مفهومه السابق – يقع في شيء من الخلط حين يرتكز على البيت لا الجزء في القصيدة، يقول:"... بذلك لا تكون القصيدة مجموعة من الخواطر المتناثرة المفككة، بل تكون عملاً مركباً متداخلاً، بحيث لا يمكن أن

(١) الدكتور محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ص ٣٧٣.

(٢) الدكتور محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي ص ١١٠، ١١١ .

(٣) الدكتور شوقي ضيف: في النقد الأدبي ص ١٥٣ –١٦٠ الطبعة الثانية، دار المعارف بمصر ١٩٦٦م .

يتقدم بيت عن موضعه أو يتأخر إلا فسد العمل كله أو قل فسدت القصيدة كلها، وانقض بناؤها انقضاضاً"(١).

وذهب أيضاً ناصر الدين الأسد إلى أن مرد الوحدة الفنية في القصيدة العربية " لا يكمن في الترابط اللغوي بين الأبيات، ولا في تسلسل المعاني تسلسلاً منطقياً ذهنياً، ولا في وحدة الموضوع، وإنما يكمن في وحدة الجو النفسي: إن هذه المقاييس اللغوية والعقلية والمنطقية، لا يجوز الحكم بها في ميدان الفن، إنما يجب أن يكون مقياس الحكم فنياً ليتسق مع طبيعة المجال نفسه "(٢).

ويرى أيضاً عبد المحسن طه بدر الذي يسمى وحدة الموضوع "وحدة المظهر الخارجي " أن الوحدة العضوية هي التي يتحقق فيها "الترابط في داخل القصيدة بين أجزائها بحيث لا تبدو هذه الأجزاء متنافرة غير متناسقة، وبحيث تكون القصيدة كالبناء المتماسك لا يتعسف على الشاعر تقديم جزء من أجزائها، ولا يقطع الصلة بين بعض الأجزاء وبعضها الآخر وتتحقق هذه الوحدة إذا ساد جو القصيدة انفعال أو إحساس عام يكون السلك الخفي الذي يربط بين أجزائها، أو كالروح التي تسري في جوها وتربط بين تفاصيلها بحيث تكون انتقالات الشاعر في القصيدة انتقالات طبيعية، يفرضها التداعي السليم لذكريات الشاعر ومشاعره بغير تكلف ولا تعسف، وبحيث تساعد كل هذه الجزئيات على إبراز الشعور أو الإحساس الذي يهدف إلى التعبير عنه"(٣).

ومهما يكن من أمر فإن الوحدة العضوية في المسرحية أو الملحمة تختلف عنها في القصيدة الغنائية المحضة، وذلك لأن الوحدة العضوية أصل من أصول المسرحية أو الملحمة إذ لا يصح بحال من الأحوال أن ينقل جزء من المسرحية أو الملحمة من موضعه إلى موضع آخر وإذا حدث هذا اختل البناء وضاع العمل الفني، أما إذا حدث هذا مع القصيدة الغنائية المحضة فإنها تبدو قلقة غير ثابتة، وتبدو بعض معالم الوحدة غير ثابتة، لكنها تظل مبنية على اعتبارات فنية تلحظ في بنية القصيدة

(١) الدكتور شوقي ضيف: فصول في الشعر ونقده ص ٢٩٨ دار المعارف بمصر ١٩٧١م.

(٢) الدكتور ناصر الدين الأسد: الشعر الحديث في فلسطين والأردن ص ١٢٩ معهد الدراسات العربية العالية – القاهرة ١٩٦١م.

(٣) الدكتور عبد المحسن طه بدر: محاضرات في الدراسات العربية الحديثة (مطبوعة على الآلة الكاتبة) ص ٢٤٤ مكتب كريديه أخوات – بيروت ١٩٦٨م.

العامة، لأن القصائد الغنائية تقوم على تداعي المشاعر والخواطر في غير نسق وضعي محدد، وهذا هو سر تساهل النقاد المعاصرين في تطبيق مقاييس الوحدة على القصيدة الغنائية تطبيقاً حرفياً، ودعوتهم إلى عدم التعسف والإسراف في التطبيق[1].

وربما كان لتحديد أرسطو للوحدة العضوية في المسرحية والملحمة، واستبعاد الشعر الغنائي دخل في اتجاه النقاد هذا، فضلاً عما يذكره بعضهم من تعليلات مرجعها الأول تداعي المشاعر والخواطر في الشعر الغنائي.

وبعد فلقد أردت وأنا بصدد النظر إلى هذه القضية عند الآمدي أن أشير إلى ما يكتنف ذلك الدرب من مزالق وعرة فيها وجهات نظر متعددة تصل إلى درجة التناقض، وتتعدد الآراء لا بما يؤدي إلى ما ينبغي من تكاملها، وإنما تتعدد بما يؤدي في كثير من الأحيان إلى التعارض الصريح بينها، وعلى أية حال فإن الحقيقة الأكيدة والواردة في هذا الصدد هي أن الكلمة النهائية في الفنون ما زالت بضمير الغيب لم يقلها ولن يقولها أحد لأنه ليس في الفن أحكام نهائية، وإن كان فيه أحكام جديدة على الدوام.

❁❁❁

(١) الدكتور محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ص ٤١١ – ٤١٢، وكذا الدكتور محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون ص ١١٣– ١١٨ مطبعة نهضة مصر بالفجالة (د.ت)، وكذا: روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ص ١٢٢ دار العلم للملايين بيروت ١٩٥٢م.

(٢) قضية الوحدة الفنية عند القاضي الجرجاني:

يُعرف الشعر العربى على أنه غنائي كله أو معظمه، وهو شعر ذاتى تقل فيه الموضوعية التى تميز شعر الملاحم، والشعر الغنائي فى معظمه لا يتقيد بمنطق يسوده ويخضع لتقسيمات تقننه لأنه صادر عن الوجدان وصنيعة الطبع، ويستجيب لنبضات القلب، ونوازع الشعور والخيال وعفوية العواطف وتدفق الانفعالات والمشاعر فلا يخضع فيه الشاعر لترتيب حوارى ولا يميل إلى الوضوح التقليدى ولهذا كان مفهوم الجرجانى عن الوحدة مفهوما جماليا وفنيا بمعنى أن المضمون لا يتعدى بعيدا عن شكله الخاص والمعانى والأغراض التى يتحدث عنها الشاعر ليست بمعزل عن الصياغة الفنية .

وتتضح الوحدة الفنية تلك حيث يقول: " وإنما الكلام أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار " فالصوت عنده فى عبارته يتجسد أمام الأذن كما يتجسد المشهد البصرى أمام العين، والصوت بتجسده هذا شكل، وهو من هذه الناحية " الشكلية " يهدف إلى التأثير " بشيء " بمعنى، ولكن هذا المعنى معنى خاص ما دام قد قصد له أن يتجسد فى شكل خاص وأذن فلا سبيل إلى الكشف عن هذا المعنى الخاص إلا من خلال التعرف التفصيلى الدقيق على سمات هذا الشكل الخاص " [(١)] .

والمتأمل في الكلام السابق يدرك أن الجرجاني قد كشف اللثام عن علاقة الشكل بالمضمون أو علاقة الشكل في شكله المجسد الذي قام المعنى بتصويره، حتى أصبح هذا المعني خاصا بهذا الجسد .

ثم يعقد مقارنة بعد ذلك بين الفن وهو فى إطار الشكل اللغوي وبين الفن وهو في إطار الشكل التصويرى، ثم يصل إلى نتيجة هذه المقارنة والتي تتمثل فيما يأتى وهى أن تكامل الشروط الخارجية للشكل الشعري لا يدل على جودة الشعر أو الحكم عليه بالجودة، وذلك لأنه ينبغي أن تستكمل تلك الشروط وتكون صادرة من عمق العمل الشعري .

وتأسيساً على ما سبق يمكن القول بأن اللون الخارجي لا يعد دليلا قائما على إثبات النضج الفني للعمل الأدبي، ويؤكد هذه الحقيقة قول أحد الباحثين " ونحن –

(١) نصوص من النقد العربى صـ ٣٩ ط دار المعارف .

مثلا – نتعرف على الحمرة فى التفاح على أنها دليل النضج لإيماننا بأن عملية النضج من داخل التفاحة ومن داخل البرتقالة هى التى جعلت هذه أو تلك تأخذ هذا اللون المتميز، ونحن كذلك نعلم أن أشباه تلك الصفات يمكن أن تجلب من الخارج للتفاحة والبرتقالة قبل النضج فتكون أصباغا قد تفوق فى حمرتها أو صفرتها لونها الطبيعى، ولكنها لا تدل فى تلك الحالة إلا على الزيف الذى لا يخدع به سوى المخدوعين "[1] .

فالشعر – إذن – يقترب بطبيعته الفنية إلى الفنون التشكيلية، وذلك لأنه ينزع إلى تجسيد المعاني، وتصويرها بشروط فنية وتفاعل داخلي، فإننا فى ظل هذه الأشياء لا نستطيع الفصل أو التفرقة بين الشكل والمضمون لأن الشكل يمثل صورة للمعني الأدبي الخاص، وإننا أمام أشكال متعددة، فرضتها هذه المعاني المتعددة، وهى على جانب كبير من الخصوصية .

ومن هنا فإن أية محاولة لجعل الشعر نثراً مثل تلك المحاولات التى تعيش فى مدارسنا اليوم تعد جهداً ضائعاً لا محالة، لأن الوحدة – التى يدعو إليها الجرجاني ويشير إليها فى نصه الذى سنذكره – وحدة جمالية تمتزج بداخلها أشكال متعددة تشير إلى معانى مختلفة تتمثل في: وحدة الوصر الفنية، ووحدة الصور الفنية تتماثل باللوحة الزيتية، أو فن النحت، فمثل هذه الفنون يتوقف نضجها واستواؤها الفني بتحقق الشروط الفنية الداخلية، الأمر الذى يؤدي فى النهاية إلى تحول الكلمات بواسطة الشاعر إلى صور مجسمة مرئية يستطيع المرء رؤيتها، فالشاعر يرسم بالكلمات، ويصور بها، ويجسم أيضاً، كما يتحقق نضجها الفني بشيءٍ آخر ينضاف إلى ما سبق وهو إمكانات فنية داخلية يقدر عليها الشاعر المبدع بطبعه وذوقه وقواه الإبداعية المختزنة.

والقاضى الجرجاني يعلم كل هذه الأمور وهو على دراية تامة بها ومن ثم يحاول بلورة فكرته فى ربط الفن الشعري بالفنون التشكيلية، فيقوم بعقد مقارنة بين فنيّ القول والتصوير مستطرداً فى حديثه عن فلسفة الشكل وعوامل تأثيره فيقول محللاً ومعللاً: " وهذا أمر تستخبر به النفوس المهذبة، وتستشهد عليه الأذهان المثقفة، وإنما الكلام أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار وأنت قد ترى الصورة تستكمل

(١)نصوص من النقد العربى صـ ٤٠ ط دار المعارف .

شرائط الحسن، وتستوفى أوصاف الكمال وتذهب فى الأنفس كل مذهب، وتقف من التمام بكل طريق، ثم تجد آخرى دونها فى انتظام المحاسن، والتئام الخلقة، وتناصف الأجزاء، وتقابل الأقسام، وهى أحظى بالحلاوة، وأدنى إلى القبول، وأعلق بالنفس، وأسرع ممازجة للقلب ثم لا تعلم، وإن قاسيت واعتبرت ونظرت وفكرت لهذه المزية سببا ولما خصت به مقتضيا .

ولو قيل لك: كيف صارت هذه الصورة، وهى مقصورة عن الأولى فى الإحكام والصنَّعة، وفى الترتيب والصيغة وفيما يجمع أوصاف الكمال، وينتظم أسباب الاختيار أحلى وأرشق وأحظى وأوقع ؟ لأقمت السائل مقام المتعنت المتجانف، ورددته رد المستبهم الجاهل! ولكان أقصى ما فى وسعك وغاية ما عندك أن تقول: موقعه فى القلب ألطف وهو بالطبع أليق، ولم تعدم مع هذه الحال معارضا يقول لك: فما عبت من هذه الأخرى ؟ وأى وجه عدل بك عنها ؟ ألم يجتمع لها كيت وكيت ! ! وتتكامل فيها ذية وذية ! ! وهل للطاعن إليها طريق ! وهل فيها لغامز مغمز، يحاجك بظاهر تحسه النواظر، وأنت تحليه على باطن تحصله الضمائر! " [1] .

فالجرجانى يرى القصيدة عملا فنيا وجماليا متكاملا، وعنده أن مثل هذا العمل الفنى إما أن تحكمه الصنعة الفنية الشكلية التى تأتيه من كثرة المعاناة الفنية لإبراز جماليات سطحية لا تدل على جمال ذاتى بقدر ما تلفت النظر إلى القشرة السطحية للجمال الخارجى، وهذا جمال شكلى خاضع للتكلف وهندسة الكلمات والألفاظ ويصدر عن وله وشغف بالبديع وما فيه من ألوان، وهذا يرفضه الجرجانى ويعتبره مستكملا لشروط الجمال الخارجى ولكنه فاقد للجمال الذاتى وهذا اللون من الجمال الخارجى كثر كثرة بالغة فى شعر المحدثين، لأن العمل الفنى تحكمه الشاعرية والفنية الصحيحة الصادقة التى تأتيه من الداخل حيث رقة المشاعر وغلبة العواطف وجيشانها، واشتقاق الألفاظ من عالمها النفسى وليس من محيطها اللغوى والمعجمى ووصل الجو الشاعرى بالعالم الداخلى وحالات النفس الشاعرة من هنا تتحقق جماليات الشعر وتتعمق شاعريته ويتأكد صدقه وامتزاجه بالقلب الإنسانى، أى هذا الذى " تحصل جماله الصدور ولا تحسه النواظر " وذلك الذى " تحيط به المعرفة ولا تؤديه الصنعة " والكشف عن هذه الألوان الشعرية وأدراك روعتها هو مجال الناقد

(١) القاضى الجرجانى: الوساطة صـ ٤١٢ .

الجمالى أمثال الجرجانى الذى لم يضع فساد ذوق الكثير من البديعيين، واللفظيين على ذوقه وسلامة طبعه وصحة قريحته .. فالشعر عنده وحدة جمالية تضافرت عوامل فنية خارجية وداخلية مضافا إليها عوامل نفسية فى التأكيد على العلاقات الفنية والجمالية والنفسية لتلك الوحدة حتى أصبح الشعر عنده مثل الصورة التى يظهر جمالها فى بساطتها وقربها من القلب وصدورها عن الطبع بحيث لا يأسرك شكلها لكن بسبب ما توحى به من جمال تحسه الأحاسيس والمشاعر وتتذوقه القلوب والبصائر إذ ليس للنظر سوى الإدراك أمام مثل هذا الجمال الأخاذ الآسر للقلوب .

وهكذا الشعر يتحول عند الجرجانى إلى فن تشكيلى تصويرى تتبع شروطه من الداخل ويملأ جماله القلوب الذواقة ومفهومه هذا عن الشعر يعطى دلالة على أنه يحصننا ويحمى النقد العربى من زيف الجمال الشكلى وخداع الألفاظ والكلمات وطريقة رسمها وصياغتها، فقد تكون الجملة الشعرية خلابة المظهر منسجمة تلذ السمع، لكنها لم تشتمل إلا على ألفاظ لا تصلح لأداء المعنى الشعرى وعبارات لاحظ لها من الإفصاح عن الجو النفسى لأنها مبتورة وليست موصولة بأعماقنا .

ويمكن لنا حينئذ أن نحللها ونستدل على التكلف فيها بينما توجد جمل شعرية بسيطة وطبيعية لكننا نبهر أمامها ولا نستطيع فى الوقت نفسه أن نحدد بالألفاظ إحساسنا بجمالها .

❁❁❁

ثالثاً : قضية الخصومة بين القدماء والمحدثين بين الآمدي والقاضي الجرجاني:

(١) قضية الخصومة بين القدماء والمحدثين عند الآمدي:

تُعد هذه القضية من أبرز القضايا التي ظهرت في ساحة النقد الأدبي، كما إنها تُعَدُّ من أهم قضايا النقد التي تتصل بعنصر الزمن والتطور الحضاري، فإذا كانت سنة الحياة تتمثل في التطور الناتج عن تفاعل الإنسان مع عناصر المجتمع الذي يعيش فيه فلا شك إن هذا التطور قد يقبله طائفة في بادئ الأمر وترفضه أخرى، فهذا هو ناموس الطبيعة وقانونها الخاص بها بما في ذلك الإنسان.

والمتأمل في طبيعة المخلوقات التي يعد الإنسان نوعاً منها يدرك أنه في كل عصر من عصور التاريخ يحتوي على جيلين متصارعين، **الأول: جيل العصر الحاضر، والثاني بقية باقية من جيل العصر السابق،** ولذا فإن أي تغيير يقوم به جيل العصر الحاضر يُعَدّ – من وجهة نظر البقية الباقية من جيل العصر السابق – خروجاً وخرقاً لعادات عصرهم وقانونه.

وقد كانت ملامح التغيير التي أحدثها وأوجدها الجيل الجديد"منشأ الخلاف بين الجيلين وقد يحتدم ويتحول إلى صراع، ويستمر هذا الصراع، حتى ينشأ جيل جديد يدعو إلى تغيير أو تطوير ما صنعه الجيل الذي سبقه، والذي أصبح في نظره ممثلاً للقديم، وقد يتكرر هذا مع الجيل الذي يأتي بعد هذا الجيل، وهكذا يستمر الصراع بين القديم والجديد إلى ما لا نهاية [١].

وقصة الصراع بين القدماء والمحدثين في الشعر، هي فصل من ملحمة الصراع بينهما في الفن عامة" فلم يخلُ عصر أدبي في حياة الأمم التي كان لها حظ من الأدب، وحظ في اتقان القول وإجادته من هذه المسألة، مسألة القدماء والمحدثين"[٢].

والنقاد العرب يحددون القديم ونهايته بظهور الإسلام إذ إن مفهومه يقتصر على الشعر الجاهلي ويتضح هذا من خلال رواية للأصمعي عن أستاذه أبي عمرو بن العلاء الذي كان من أعلم الناس في عصره بأمور العرب، وأصح الرواة سماعاً،

(١) الدكتور عثمان موافي: الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم تاريخها وقضاياها ص ٥ الطبعة الثانية دار المعرفة الجامعية سنة ١٩٨٤م.

(٢) الدكتور طه حسين: حديث الأربعاء ٣/٢.

وأصدقهم لساناً" جلست إلى أبي عمرو عشر حجج، ما سمعته يحتج ببيت إسلامي"(١).

ويبدو ذلك أيضاً من خلال رواية أخرى وردت في كتاب"فحولة الشعر" يقول أبو حاتم:"وسألت الأصمعي: من أشعر ؟ الراعي أم ابن مقبل ؟ قال: ما أقربهما، قلت: لا يقنعنا هذا، قال: الراعي أشبه شعراً بالقديم وبالأول"(٢).

ويعلق الدكتور العزب على قول الأصمعي الأسبق بقوله:" فهو في البداية حاول أن يضرب عنهما صفحاً، أو فلنقل إنه حاول أن يومئ إلى أنهما معاً يقعان في منطقة خلف الفحولة بلا تمييز، ولكنه تحت إلحاح أبي حاتم يقدم الأكثر انتماء منهما إلى صيغة شعر التراث القديم، والأكثر مشابهة منهما للأول ... وهذا يؤكد انتماء الأصمعي نفسه إلى الحس القديم، ورفضه الاعتراف بغيره إلاّ على كره منه"(٣).

والحقيقة التي أودُّ الإشارة إليها هي: أن أصول تلك الخصومة تمتد إلى القرنين الأول والثاني الهجريين، إذ وجد أئمة اللغة والدين أنفسهم أمام تيارين: اهتم **أولهما** بدراسة القرآن الكريم وتفسيره، ورواية الحديث الشريف وشرحه، وتنسيق المغازي والسير بما يسيغها للمبتدئين والداخلين في الدين الجديد، واهتم **ثانيهما** بتصفية علوم العربية من شوائب يخشى أن تطغى على أصالتها، وإزاء التيار الأول عكفوا على حفظ الشعر الجاهلي الاستشهاد به، وإزاء التيار الثاني صنفوا علم النحو، وبدهي أن الشعر الجاهلي كان مصدراً للاستشهادات والمفردات والتراكيب، ومن ثم تعاظمت دراسته، وتحتم على غير العرب أن يستوعبوه كي يمتلكوا المادة اللغوية التي تقوم عليها الشروحات والقواعد النحوية، ولم يكن أئمة اللغة ليهتموا بالشعر المحدث(٤).

ويؤكد هذا القول السابق ما قاله نيكلسون عن أصل الخصومة"إن النقاد المسلمين – قد كانوا لغويين – تشبثوا بفكرة أن الشعر الجاهلي قد بلغ الكمال، حتى إنه ليس

---

(١) الجاحظ: البيان والتبيين ٣٢١/١ تحقيق عبد السلام هارون.

(٢) الأصمعي: فحولة الشعر ص ٢٣ تحقيق نوري حمودي القيسى وتقديم صلاح الدين المنجد.

(٣) الدكتور محمد أحمد العزب: قضايا نقد الشعر في التراث العبري ٨٦/١.

(٤) الدكتور صالح حسن اليظي: البحتري شاعر القرن الثالث الهجري رؤية في الإبداع الشعري ص ١١ طبعة سنة ١٤١١هـ /١٩٩١م.

لشاعر محدث أن يدركه وليس له إلا أن يستلهم نماذجه، وأن النشأة بعد الإسلام كانت في حد ذاتها دليلاً على الضعف الشعري"(١).

وتأسيساً على ما سبق فكل شعر جاء بعد الإسلام محتذياً لنموذج القصيدة الجاهلية التي عدّها النقاد أنموذجاً مثالياً فيعد محافظاً أو مقتدياً بالقديم، وعلى العكس فإن أي أنموذج آخر لم يلتزم بمنهج القصيدة الجاهلية يُعَدّ مولداً أو محدثاً وقد ترتب على هذا أن الشاعر المحدث لم يلتفت إليه الرواة وعلماء اللغة ورفضوا الاعتداد بالشعر الناتج عنه لأنهم لم يجعلوه حجة ورفضوا الاحتجاج بشعره، وترتب على هذا أيضاً أن ظهر تياران نقديان:

الأول منهما: تيار تعصب للقديم، **والثاني:** تيار تعصب للمحدث

وأستند في هذا كله إلى ما ذكره الدكتور هدارة إذ يقول:" لم يكن لظهور الإسلام وانتشاره في مختلف أقطار الأرض أثر عميق في تغير أحوال العرب الاجتماعية والاقتصادية والسياسية فحسب، بل كان له أعمق الأثر أيضاً في تطور حالتهم الفكرية، إذ انتشر العرب في بقاع متباينة الثقافة، مختلفة الحضارة، فاضطروا للتكيف مع هذه البيئات الجديدة، ومطاوعة الحياة التي انتقلوا إليها، على أن هذا التطور الفكري كان متباطئاً في سيره، إذ كان العرب لم تفارقهم بداوتهم، وكانوا لا يزالون مرتبطين بأمجاد وطنهم وتراث أجدادهم، وأهم ما فيه أشعارهم، فظلت تجري على سننها القديمة دون أن يتناولها أي تطور جديد، اللهم إلا اتساع الموضوعات التي تقتضيها الحياة الجديدة من سياسية واجتماعية ودينية، أما نظام القصيدة وأسلوبها وعمود الشعر فقد ظل هؤلاء جميعاً شيئاً مقدساً ينبغي الحفاظ عليه، ولعل ذلك يرجع إلى أن العصر الأموي كان عصر الجمع والتدوين لآثار السلف، فكانت هذه الأشعار هي المثل الأعلى بالنسبة للعرب الذين كانوا ما يزالون يتعصبون لعروبتهم وماضيهم .. ولكن ما لبث أن تغير الوضع في المجتمع العربي، فوجدت طبقة المولدين وهم يحسنون العربية أكثر مما يحسنها العرب أنفسهم – في بعض الأحيان– ويتعصبون في الوقت ذاته لقوميتهم، ثم تغير الوضع السياسي فسقطت دولة الأمويين لتقوم على أنقاضها دولة بني العباس بسواعد أبناء الفرس الأعاجم، وتنتقل الخلافة من دمشق إلى بغداد – موطن العصبية الفارسية – كل هذه العوامل

(١) Nickolson Reynold. A:a Literary History Of Arabs: p.285(Cambrdge 1930)

هيأت للشعر العربي تطوراً جديداً كان لابد أن يساير هذا التطور السياسي والاجتماعي وإلا كان هذا الشعر جامداً لا يعبر عن الحياة، ولا يستطيع تصوير دقائقها، إذ إن معنى الحياة يتركز في محاولة الكائن الحي التكيف مع بيئته، والشعر كائن حي يسري عليه ما يسري على أفراد المجتمع، على أن كثيراً من أفراد المجتمع لا يعترفون بالواقع فيحاولون التكيف مع بيئتهم الجديدة، بل إنهم يفضلون الانطواء في عالمهم يجترون ما لديهم من زاد فكري محاولين إيقاف هؤلاء المتطورين في عداء سافر وصدام عنيف، ويحدث ذلك دائماً في فترات الانتقال الاجتماعي وما يصاحبه من انتقال فكري فيحدث عندئذ انقسام المجتمع إلى فريقين: **فريق يندفع** في تطوره محاولاً التحلل من روابط القديم كي يتكيف مع التطور الجديد.

والفريق الثاني: يتشبث بالماضي بكل ما لديه من قوة، ويحاول جهده أن يضعف هذا الجديد ويقضي عليه، وهذا ما حدث تماماً في المجتمع العربي في فترة نقلته من القديم إلى الجديد في عهد الدولة العباسية، فقد وجد فريقان يختلفان حول الشعر العربي: فريق يتشبث بالماضي بكل ما له من قوة، ويحارب التطور الجديد ويتمثل هذا الفريق في رواة الشعر وعلمائه.

والفريق الآخر ينزع إلى التجديد ليتكيف مع الحياة الجديدة ويتمثل في بعض الشعراء الذين كانت عندهم الشجاعة الكافية للثورة على القديم، والاصطدام بالرواة وهم الفئة المهيمنة إذ ذاك على أذواق الناس وفهمهم لطبيعة الشعر[١].

والمتأمل في نص الدكتور هدارة السابق الطويل – فقد حرصت على ذكره – من باب استيضاح الرؤية النقدية لهذه القضية – أقول إن المتأمل في هذا النص يجده يحدث ارتباطاً بين قضية الخصومة بين القدماء والمحدثين من جهة وبين الجنس والزمن والبيئة من جهة أخرى، وهو نفسه ما أشار إليه الجاحظ عندما تعرض لذات القضية فقد تحدث عن قضية تأثيرات (العصر والبيئة والزمن)، فقضية القديم تتصل اتصالاً وطيداً بقضية العرق والبيئة، وذلك لأن الفكر النقدي الذي تصدي بالتهجين والتقبيح لكل ما هو حديث، كان يفعل ذلك انطلاقاً من كون الشعر خرج من البادية الصافية إلى المجتمعات الخليط وصدر ليس عن العرب الأقحاح، وإنما عن العرب الذين

(١) الدكتور محمد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات في النقد العربي، دراسة تحليلية مقارنة ص ٢٣٥- ٢٣٧.

تمازجت في أعراقهم عروق جديدة، وهكذا كان الحديث عن هاتين الظاهرتين حديثاً يتصل من بعض جوانبه حتى حدود الاختلاط.

ومهما يكن من أمر، فواضح أن معظم أعلام النقد فى هذا العصر كانوا يقفون موقفاً واحداً وذلك لأنهم اعتمدوا فى الحكم على جودة الشعر المحدث على مقاييس النقاد والمحافظين على الرغم من اختلاف اتجاهات هؤلاء النقاد الفكرية وتباين ثقافتهم .

لا جرم أن موقف النقاد المتعصبين للقديم، وموقف الذين لم يتعد إنصافهم له حدَّ المساواة بين الشعر المحدث والشعر القديم قد أثر تأثيراً واضحاً على اتجاه الشعراء المحدثين واختصام النقاد حول شعرهم فقد سبق لى أن قلت أنهم قد جعلوا القصيدة القديمة أنموذجاً ومثالاً يحتذى به، ومن ثم وجدنا شعراء الرعيل الأول من الشعراء المحدثين قد تتلمذوا على شعر هؤلاء الشعراء الأقدمين وحفظ غالبية أشعارهم وربما تطلب الأمر منهم لإتقان معرفة هذا الشعر إلى الانتجاع إلى البادية للتمرس بلغتهم وأساليبهم وتعبيراتهم هذا من ناحية ومن ناحية أخرى كان يستلزم عليهم معيشة الحاضر والتفاعل معه والاندماج فيه حتى يخرج شعرهم معبراً عن تجاربهم وأحداث عصرهم وإلا اتهموا بالعجز والتقصير .

وتأسيساً على ما سبق نرى أن شعرهم بدأ فى بعض فنونه وصوره وتعبيراته شعراً عصرياً يعبر عن روح العصر والحضارة الجديدة بترفها المادى والمعنوى، ويصور مجتمعه بكل ما فيه من حسنات وسيئات تصويراً دقيقاً، مع احتفاظه فى بعض الفنون التقليدية كالمدح والهجاء بمعظم خصائص الشعر القديم، ولذا جاء شعر هذا الرعيل مزيجاً من القديم والحديث . (١)

ويبدو أن الشعراء المحدثين الذين أتوا من بعدهم قد تأثروا فى اتجاهاتهم الشعرية بذلك تأثراً واضحاً فأخذ بعضهم ينحو فى شعره منحى الشعر القديم، ولا يحاول التجديد إلا بقدر، وداخل الأطر الفنية لهذا الشعر . (٢)

---

(١) الدكتور عثمان موافى: الخصومة بين القدماء والمحدثين ص

(٢) وهؤلاء يعدون امتداداً لمدرسة الأوائل التى يمثلها من جيل بشار ومروان بن أبى حفصة، وتبعه فى ذلك العتابى ومنصور النمرى وأشجع السلمى، وعلى بن الجهم ثم البحترى . =

= راجع فى ذلك الدكتور عثمان موافى: الخصومة بين القدماء والمحدثين هامش (٢) ص ٥٨ وكذا . الآمدى:الموازنة بين الطائيين ١/٣–٥، والبهبيتي (محمد نجيب الدكتور): تاريخ الشعر العربى ص ٤٧٢ – ٤٨٢

بينما حاول آخرون الخروج على كثير من التقاليد الفنية للشعر العربى، والتجديد فى المعانى والصياغة التعبيرية . (١)

ومن هنا فقد ظهر فى الشعر المحدث اتجاهان فنيان: اتجاه يحافظ على الخصائص الفنية للشعر القديم واتجاه آخر يحاول التحرر من كثير من هذه الخصائص وتباعاً لهذا فقد ظهر أيضاً فى ساحة النقد اتجاهان:

اتجاه يؤيد المحافظين وينقم على غيرهم من الخارجين على نمط القصيدة القديمة، وآخر يؤيد الاتجاه المتحرر الذى يرى ضرورة الثورة على النمطية القديمة والتخلص من ربقتها .

وأتى بعد ذلك الناقد الفذ أبو الحسن بن بشر الآمدى ميدان التأليف حول هذه الخصومة، فيؤلف كتابه" الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى"، ويعمد فى هذا الكتاب إلى تلخيص الآراء التى تضمنتها معظم المؤلفات التى كتبت قبله حول هذا الموضوع، ويناقش كثيراً من قضايا هذه الخصومة من خلال المنهج الذى اختطه لنفسه فى هذا الكتاب، والذى يقوم أساساً على عرض وجهة نظر كل طرف من طرفى هذه الخصومة، وحججهم فى ذلك، ثم ذكر مساوئ الشاعرين ومحاسنهما، وأخيراً الموازنة التفصيلية بين شعريهما .

والمتأمل فى موضوعات الكتاب يدرك حقيقة الخصومة وطبيعتها إذ إنها ليست خصومة بين الشاعرين فى حد ذاتهما، وإنما هى خصومة بين مذهبين فى الشعر يمثل أحدهما أبو تمام ويمثل البحترى المذهب الآخر وكل مذهب منهما يُعَدّ نمطاً فنياً معنياً، قد يميل إليه بعض النقاد، وقد ينفر منه بعضهم مفضلين عليه فى ذلك النمط الآخر، والمحك الأساسى فى ذلك يعود إلى اختلاف الذوق عند كل منهم واتجاهه الفنى والفكرى، فبعضهم كان يستحب فى الشعر حلاوة اللفظ وصحة التعبير ووضوح المعنى، بينما كان يستحب آخرون دقة المعانى وغموضها . (٢)

---

(١) وهؤلاء امتداد لمدرسة بشار ويمثلهم أبو نواس ومسلم وأبو تمام . راجع فى ذلك: الدكتور عثمان موافى: الخصومة بين القدماء والمحدثين هامش (٣) ص ٥٨ وكذا ابن المعتز: البديع ص ١٥ – ١٦ .

(٢) الدكتور: عثمان موافى / الخصومة بين القدماء والمحدثين ص ٦٩ – ٧٠ .

والفريق الأول يجد ما ينشده فى شعر البحترى، بينما كان الفريق الثانى يجد بغيته فى شعر أبى تمام، يقول الآمدى: (وذلك لمن فضل البحترى، ونسبه إلى حلاوة اللفظ، وحسن التخلص، ووضع الكلام فى مواضعه، وصحة العبارة، وقرب المأتى، وانكشاف المعانى وهم: الكتاب، والأعراب، والشعراء والمطبوعون، وأهل البلاغة .

وميل من فضل أبا تمام ونسبه إلى غموض المعانى ودقتها، وكثرة ما يورده مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج وهؤلاء هم أهل المعانى والشعراء أصحاب الصنعة، ومن يميل إلى التدقيق وفلسفى الكلام) (١)

وتأسيساً على ذلك فقد أدى إلى نمو الحركة النقدية وازدهار المنهج التحليلى يقول الدكتور العشماوى: (فثمة عوامل أخرى ساعدت على هذا الازدهار: أهمها هذا الصراع الذى نشب بين اتجاهين فى الشعر العربى: اتجاه يؤيد التيار المحافظ على عمود الشعر، واتجاه آخر يؤيد المذهب الجديد: مذهب التجويد الفنى، أو الصنعة الشعرية، أو قل مذهب البديع الذى نشأ عند مسلم بن الوليد ونما حتى بلغ أشده عند أبى تمام الذى سلك فى البديع مسلك مسلم فتحير فيه، كما يقولون ذلك أنه أسرف فى طلب الطباق والتجنيس والاستعارة وغير ذلك من زخرف ومحسنات حتى أصبح ذلك عنده غاية تطلب لذاتها، بل إن الشعر لا يكون شعراً عند أبى تمام إلا إذا زين بحلية أو بأخرى من حلى البديع، وقد يصل هذا بأبى تمام حدَّ الإسراف أحياناً حتى ليحتاج المرء فى دراسة شعره إلى تتبع لمواضع الصنعة والزخرف وإلى كثير من الصبر والفكر وطول التأمل) (٢)

فإذا كان قد ظهر اتجاهان فنيان كما أشار الدكتور إبان هذه الحقبة فإن ذلك قد استتبع ظهور اتجاهين للنقد أيضاً، يقول الدكتور العشماوى:" من أجل ذلك نشأت حركة النقد التى انقسمت شقين: **أحدهما** يثور على اتجاه أبى تمام الذى خرج عما ألفته العرب من أسلوب فى صياغة الشعر التماساً منه لبعيد الاستعارة وغريبها، وابتغاء للبديع والجمال الفنى فى الصياغة، والإغراق فى إيرادها معتمداً أحياناً على

(١) الآمدى: الموازنة ٤/١ .

(٢) الدكتور محمد زكى العشماوى: قضايا النقد الأدبى ص ٣٤١ .

القديم فيولد منه الجديد، ومستنداً أحياناً على اللعب باللفظ، والتفنن فى توليد الجناس والطباق والمقابلة منه .

أما **الشق الثانى** من هذه الحركة فقد قام على أكتاف أنصار البحترى الذى كان يمثل فى ذلك الوقت التيار المقابل لتيار الصنعة والزخرف، والذى كان يجاري أشعار الجاهلين والإسلاميين والذى لم يكن يصدر عن صنعة وتجويد فنيين بقدر ما كان يصدر عن الشعور الصادق والعاطفة المطلقة السمحة، متجنباً بقدر الإمكان كلما يحتاج إلى الجهد المضنى فى الصياغة والتنسيق والزخرف"[١] .

ويوازن الآمدى بين نوعين من أقوال النقاد ومواقفهم النقدية حيال شعر أبى تمام والبحترى وبدهيّ أنه يورد آراء العائبين على أبى تمام والمرذلين لشعره بشكل مكثف يوحى بأن سواد الحركة النقدية كانت ضده ومع البحترى، حتى إن بعضهم قسم شعره إلى مناطق معظمها خارج عن مفهوم الفن كما يراه، ونفى بعضهم عنه قيمة الشاعرية أساساً وشبه شعره بالخطب والكلام المنثور، وقرر بعضهم أن ما يقوله أبو تمام ليس شعراً، وإذا كان شعراً، وذكر بعضهم على اتجاهه البديعى، ورأى أنه أخرج أبا تمام من الشاعرية إلى المحال.. وهكذا لم يبق لنا من الشاعر شيء، نتيجة هذا القصد النقدى إلى إبراز المقولات العائبة والرافضة والمدينة، مما يؤكد أن حياد الآمدى قد اهتز اهتزازاً عاصفاً لم يبق منه إلاّ على النذر القليل [٢].. يقول الآمدى: (قال صاحب أبى تمام: إنما أعرض عن شعر أبى تمام من لم يفهمه لدقة معانيه وقصور علمه عنه، وفهمته العلماء وأهل النفاذ فى علم الشعر وإذا عرفت هذه الطبقة فضله لم يضره طعن من طعن بعدها عليه .

قال صاحب البحترى: فأبن الأعرابي، وأحمد بن يحيى الشيباني، وقبلهما دعبل بن على الخزاعى قد كانوا علماء بالشعر وبكلام العرب، وقد عرفتم مذاهبهم، وإرذالهم لشعره، وطعن دعبل عليه، وقوله: إن ثلث شعره محال، وثلثه مسروق، وثلثه صالح، رواه أبو عبد الله محمد بن داود بن الجراح فى كتاب الشعراء عن محمد بن القاسم بن مهرويه، عن الهيثم بن داود، عن دعبل وحكى أيضاً عن دعبل أنه قال: ما جعله الله من الشعراء، بل شعره بالخطب وبالكلام المنثور أشبه منه بالشعر،

---

(١) الدكتور محمد زكى العشماوى: قضايا بالنقد الأدبى ص ٣٤١ – ٣٤٢ .

(٢) الدكتور محمد أحمد العزب: قضايا نقد الشعر فى التراث العربى ١٦٥/٢ .

ولم يدخله فى كتابه المؤلف فى الشعراء، وقال ابن الأعرابي فى شعر أبى تمام: إن كان هذا شعراً فكلام العرب باطل، روى ذلك أبو عبد الله محمد بن داود عن البحترى، عن ابن الأعرابى .

وحكى محمد بن داود أيضاً عن محمد بن القاسم بن مهرويه، عن حذيفة بن محمد – وكان عالماً بالشعر أنه قال: أبو تمام يريد البديع فيخرج إلى المحال) [1]

فهذه الملاحظات أو التجاوزات، وماشابهها تمس الجانب الفنى والاتجاه الإبداعي عند أبى تمام وقد حرص الأقدمون على تصيدها وترديدها، ولكنهم على الرغم من ذلك لم يتهموا البحترى بمخالفة طريقة العرب، والخروج على عمود الشعر بسببها، مع إنها توحى بمخالفتها لظاهر شروطه، ونحن الآن ننظر إلى تلك الأقوال وهذه الأحكام فنراها أقوالاً مغرضة، لاسيما إذا علمنا أن دعبلاً على سبيل المثال كان يكن لأبى تمام من العداء ما يسقط كل حكم له عليه، وكذلك ابن الأعرابى كان رجل لغة يتعصب للقديم مطلقاً ويتعصب على الحديث مطلقاً، فماذا تنتظر منه سوى تهجين شعر أبى تمام الذى يمثل ثورة حداثة وليست مجرد محاولة للتحديث ؟

يؤكد هذا الفهم ما رواه الآمدى نفسه من هذا الحوار النقدى التالى: (قال صاحب أبى تمام:أما احتجاجكم بدعبل فغير مقبول ولا معول عليه، لأن دعبلاً كان يشنأ أبا تمام ويحسده، وذلك مشهور معلوم منه، فلا يقبل قول شاعر فى شاعر .

وأما ابن الأعرابى فكان شديد التعصب عليه، لغرابة مذهبه، ولأنه كان يرد عليه من معانيه ما لا يفهمه ولا يعلمه، فكان اذا سئل عن شيء منها يأنف أن يقول:لا أدرى، فيعدل إلى الطعن عليه والدليل على ذلك أنه أنشد يوماً أبياتاً من شعره وهو لا يعرف قائلها، فاستحسنها وأمر بكتبها، فلما عرف أنه قائلها قال: خرّقوا .

والأبيات من أرجوزته التى أولها:

وعاذل عذلته فى عذله فظن أنى جاهل من جهله

وإذا كان ابن الأعرابى – مع علمه وتقدمه – قد حمل نفسه على هذا الظلم القبيح والتعصب الظاهر فما تتكرون أن تكون حال سائر من ذكرتموه أيضاً كحاله ؟

قال صاحب البحترى: لا يلزم ابن الأعرابى من الظلم والتعصب ما ادعيتم، ولا يلحقه نقص فى قصور فهمه عن معانى شعر شاعر عَدَل فى شعره عن مذاهب

(١) الآمدى: الموازنة ١/١٩-٢٠ .

العرب المألوفة إلى الاستعارات البعيدة المُخْرِجة للكلام إلى الخطأ أو الإحالة، بل العيب والنقص فى ذلك يلحقان أبا تمام، إذ عدل عن المحجة إلى طريقة يجهلها ابن الأعرابى وأمثاله .

وأما ما استحسنه ابن الأعرابى من شعر أبى تمام على أنه لأعرابى وأمر بكتبه، ثم بتخريقه لما علم أنه قائله – فذلك غير منكر، ولا مدخل ابن الأعرابى فى التعصب ولا الظلم، لأن الذى يورده ابن الأعرابى – وهو محتذ على غير مثال – أحلى فى النفوس، وأشهى إلى الأسماع، وأحق بالرواية والاستجادة مما يورده المحتذى على الأمثلة وعذر ابن الأعرابى فى هذا واضح، وقد سبقه الأصمعي وذلك أن إسحاق بن إبراهيم الموصلي أنشد الأصمعي:

هلْ إلى نَظْرةٍ إلَيْكَ سبيلُ ... فُيَرَّوى الصَّدى ويُشْفَي الغَليلُ
إنَّ ما قَلَّ منكِ يَكثرُ عندي ... وكثير ممَّنْ تُحِبُّ القليلُ

فقال له الأصمعي: لمن تنشدني ؟ فقال: لبعض الأعراب، قال: والله هذا هو الديباج الخسرواني، قال: فإنهما لليلتهما، فقال: لا جرم والله إن أثر الصنعة والتكلف بَيّنُ عليهما) (١)

والمتأمل فى أمر هذه الخصومة التي تشع من خلال النموذج السابق يدرك مدى التطرف في الملاحاة والمنابذة فيقول ابن المعتز: (ربما رأيت في تقديم بعض أهل الأدب الطائي على غيره من الشعراء إفراطاً بيناً، فاعلم أنه أوكد أسباب تأخير بعضهم إياه عن منزلته فى الشعر لما يدعوه إليه اللجاج) (٢)

ويقول ابن رشيق عن تعصب القدماء للقديم إنه بسبب حاجتهم للشاهد: (كل قديم من الشعراء فهو محدث فى زمانه بالإضافة إلى من كان قبله، وكان أبوعمرو بن العلاء يقول: لقد أحسن هذا المولد حتى هممت أن آمر صبياننا بروايته، يعنى شعر جرير والفرزدق، فجعله مولداً بالإضافة إلى شعر الجاهلية والمخضرمين، وكان لا يعد الشعر إلا ما كان للمتقدمين .

قال الأصمعي: جلست إليه ثماني حجج فما سمعته يحتج ببيت إسلامي، وسئل عن المولدين فقال: ما كان من حسن فقد سبقوا إليه، وما كان من قبيح فهو من

(١) الامدي: الموازنة ١/٢٢-٢٤.
(٢) المرزباني: الموشح ص ٣٨١ .

عندهم، ليس النمط واحداً: ترى قطعة ديباج وقطعة مسيح، وقطعة نطع، هذا مذهب أبى عمر وأصحابه: كالأصمعي، وابن الأعرابى – أعني أن كل واحد منهم يذهب فى أهل عصره هذا المذهب، ولا يقدم من قبلهم– وليس ذلك شيء إلا لحاجتهم فى الشعر إلى الشاهد، وقلة ثقتهم بما يأتى به المولودون، ثم صارت لجاجة) [١]

والحق إن هذا يبدو واضحاً في مواقف بعض أنصار أبى تمام وخصومه، ويبدو أن هذا ما آل إليه حال تلك الخصومة، إذا اعتورها السفسفة والسفسطة والتدنى والهبوط والتطرف والتعصب لهذا الشاعر أو ذاك دون تعليل، وقد انعكس هذا فى بعض إدعاءات الأنصار والخصوم التى سردها الآمدى في مقدمة كتابه، فأصحاب أبي تمام يرون أن أخذ البحتري من أبي تمام وتتلمذه على يديه، واستقائه من معانيه، ورثائه له بعد موته يجعل أبا تمام أشعر من البحتري، ويرد عليهم أنصار البحتري بتنفيذ وحجج أخرى، لا طائل ورائها، وتشعر أنك تسمع صراخاً مفتعلاً، يمده تعصب شديد وهو بحر لا ينضب أبداً .

وثمة أمر مهم ينبغى الإشارة إليه وهو أن طائفة كثيرة من النقاد قد رأوا المساواة بين الشاعرين في المذهب الشعرى، ولكن الآمدي لا يتفق معهم فى هذا الرأى، وذلك لاختلاف الشاعرين فى الطبيعة الفنية، وفى الصياغة التعبيرية، وانتماء كل منهما إلى مدرسة شعرية، تباين فى جذورها البعيدة المدرسة الأخرى. [٢]

فالبحتري – في رأيه – شاعر مطبوع وهو امتداد لمدرسة الأوائل أما أبو تمام فشاعر مصنوع، وهو امتداد لبعض أصحاب البديع كمسلم بن الوليد، والحقيقة إن البحترى لا يعد امتداداً بمدرسة الأوائل وحسب ولكنه يعد كذلك امتداداً في بعض نواحيه الفنية لمدرسة مسلم وأبي تمام .[٣] كما أن أبا تمام لا يعدُّ امتداداً لمسلم وحسب، وإنما هو امتداد كذلك لأبي نواس، فقد لاحظ أكثر من ناقد قديم أنه مدان في نهجه الشعري لهذين الشاعرين. [٤]

---

(١) ابن رشيق: العمدة ١/٩٠ – ٩١ .

(٢) الآمدي: الموازنة ١/ ٤–٥ .

(٣) الباقلاني: إعجاز القرآن ص ١٢٣–١٢٤ تحقيق السيد صقر نشر دار المعارف بمصر .

(٤) ابن المعتز: طبقات ابن المعتز ص ٢٨٤ .

ويبدو أن كثيراً من النقاد، الذين ذهبوا إلى المساواة، بين هذين الشاعرين في المذهب الشعري قد بنوا حكمهم في هذا الرأي على أساس أن مذهب البحتري مستمد في كثير من جوانبه الفنية من مذهب أستاذه أبي تمام الذي يعد إماماً في هذا لكثير من الشعراء، الذين أتوا من بعده، بما فيهم البحتري الذي حذا حذوه في بداية حياته، واقتبس كثيراً من معانيه . (١)

ويتجلى هذا بوضوح من خلال ما قاله الصولى: (وهو رأس في الشعر مبتدئ المذهب سلكه كل محسن بعده فلم يبلغه فيه، حتى قيل مذهب الطائي وكل مذهب بعده ينسب إليه ويقتفي أثره) (٢)، وكذلك ما قاله المرزباني عندما سأله بعض أهل العلم بالشعر عن رأيه في أبي تمام والبحتري فقال: (كيف يقاس البحتري بأبي تمام وهو به وكلامه منه، وليس أبو تمام بالبحتري ولا يلتفت إليه) (٣)

والمساواة عند هذه الطائفة لا تعني سوى التسليم بأفضلية أبي تمام على البحتري في النهج الشعري، ومن ثم فهم يجعلون أبا تمام أستاذاً للبحتري وهو سابق له (وأن البحتري يغير على أبى تمام إغارة، ويأخذ منه بخلاف ما يستأنس بالأخذ من غيره، ويألف اتباعه كما يألف أتباع سواه) (٤)

ومن هذا المنطلق نرى الآمدي في أكثر من موضوع في كتابه هذا يحاول نقض هذه الفكرة، والتأكيد على القول بأن الشاعرين مختلفان في المذهب الشعري، وفي الطبيعة الفنية، وأن كل واحد منهما له مذهب خاص به، وهو مبدع ومجيد فيه، فأبو تمام مبدع من ناحية لطافة معانيه ودقتها، والبحتري مبدع من ناحية حلاوة لفظه، وصحة سبكه، وهذا باعتراف المنصفين من الطرفين، يقول الآمدي موضحاً ذلك: (وجدت أهل النصفة من أصحاب البحتري، ومن يقدم مطبوع الشعر دون متكلفه، لا يدفعون أبا تمام عن لطيف المعاني ودقيقها والإبداع والإغراب فيها، والاستباط، ويقولون: إنه وإن أختل فى بعض ما يورده منها، فإن الذي يوجد فيها من النادر المستحسن، أكثر مما يوجد من السخيف المسترذل، وأن اهتمامه بمعانيه،

(١) المرزباني: الموشح ص

(٢) الصولى: أخبار أبي تمام ص ٣٧–٣٨ نشر لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة ١٣٥٦هـ / ١٩٢٧م

(٣) المرزباني الموشح ص

(٤) الباقلاني: إعجاز القرآن ص ١٢٣– ١٢٤ .

أكثر من اهتمامه بتقديم ألفاظه، على شدة غرامه بالطباق والتجنيس والمماثلة وأنه إذا لاح معنى له، أخرجه بأي لفظ استوى من ضعيف أو قوي .

وهذا من أعدل ما سمعته من القول فيه، وإذا كان هذا هكذا فقد سلّموا له الشيء الذي هو ضالّة الشعراء وطلبتهم وهو لطيف المعاني) [١]

ثم يقول بعد ذلك: (ووجدت أكثر أصحاب أبي تمام لا يدفعون البحتري عن حلو اللفظ وجودة الرصف، وحسن الديباجة، وكثرة الماء، وأنه أكثر مأخذاً، وأسلم طريقاً من أبي تمام، ويحكمون مع هذا بأن أبا تمام أشعر منه) [٢]

ومن النقاد الذين يرون أن أبا تمام والبحتري كليهما صاحب مذهب هو فيه مبدع ومجيد وأن أبا تمام مجيد فى معظم شعره، وله فضل السبق على البحتري في المعاني اللطيفة التي لا يستطيع البحتري أن يشق غباره في الحذق بها ولكنه يتميز عن أبي تمام بحلاوة لفظه . [٣]

وعلى الرغم من إيمان الآمدي بصحة هذا الرأي إلا أننا وجدناه يعترض عليه وعلى هؤلاء النقاد الذين يرون تقديم أبي تمام على البحتري بسبب لطافة المعنى فهو يقول:(وهذا مذهب من جُلُّ ما يراعيه من أمر الشعر دقيق المعاني، ودقيق المعاني موجود في كل أمة وفي كل لغة) [٤]

ثم يواصل حديثه بقوله:(وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأني، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف، وتلك طريقة البحتري) [٥]

ويرى الآمدي أن أبا تمام لا يستطيع مجاراة البحتري في ذلك، لأن رداءة لفظه، وسوء صياغته يطمسان في كثير من الأحيان لطافة معانيه، ودقتها يقول: (وينبغي أن

---

(١) الآمدي: الموازنة ٤٢٠/١

(٢) الآمدي: الموازنة ٤٢٣/١ .

(٣) ابن المعتز: طبقات الشعراء المحدثين ص ٢٨٦ .

(٤) الآمدي: الموازنة ٤٢٣/١ .

(٥)السابق : الصفحة نفسها .

تعلم أن سوء التأليف ورداءة اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق، ويفسده ويعميه حتى يحوج مستمعه إلى طول تأمل، وهذا مذهب أبي تمام في معظم شعره) [١]

أما شعر البحتري فهو بمنأى عن ذلك، لأن حسن صياغته التعبيرية وعذوبة لفظه، يضيفان على المعنى المكشوف جمالاً لم يكن فيه وحسناً لم يعهده، فيبدو وكأنه معنى طريف لم يسمع بمثله من قبل ولذلك فقد كان أدق وصف لهذا الشعر، هو أنه له ديباجة . [٢]

وتأسيساً على ما سبق فإنه يمكننا القول بأن الآمدي يحاول بطريق غير مباشر تفضيل البحتري على أبي تمام، والملفت للنظر أنه يعتمد في هذا التفضيل على مزيّة لفظية في شعر البحتري، هذه المزية لا يوجد لها شبيه في شعر أبي تمام، وهو بذلك يقيس جودة الشعر بحلاوة اللفظ وحسن الديباجة وحسب، ويعد من هذه الناحية من أنصار اللفظ، أي الذين يفصلون فى حكمهم على الفن القولي بين شكله ومضمونه او لفظه ومعناه مقدمين في ذلك اللفظ على المعنى . [٣]

وعلى الرغم من هذا كله إلاّ أننا نلمح اضطراباً في موقفه من هذه القضية وهي قضية الشكل والمضمون أو اللفظ والمعنى فقد رأيناه في موضوع من كتابه يركز على أن القيمة الأولى في الإبداع الشعري للمعنى موافقاً في ذلك أهل النصفة من أصحاب البحتري فيقول: (ووجدت أهل النصفة من أصحاب البحتري، ومن يقدم مطبوع الشعر دون متكلفه، لا يدفعون أبا تمام عن لطيف المعاني ودقيقها، والإبداع والإغراب فيها .. وإذا كان هذا هكذا، فقد سلموا له شيء الذي هو ضالة الشعراء وطلبتهم، وهو لطيف المعاني وبهذه الخلة دون سواها فضل امرؤ القيس، لأن الذي في شعره من دقيق المعاني، وبديع الوصف ولطيف التشبيه، وبديع الحكمة، فوق ما في أشعار سائر الشعراء من الجاهلية والإسلام، حتى إنه لا تكاد تخلو له قصيدة واحدة من أن تشتمل من ذلك على نوع أو أنواع، ولولا لطيف المعاني، واجتهاد امرئ القيس فيها وإقباله عليها، لما تقدم على غيره، ولكان كسائر الشعراء من أهل

(١) نفسه: ٤٢٥/١ .

(٢) نفسه: ٤٢٥/١ .

(٣) الجاحظ: البيان والتبين ٧٦/١، وكذا أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين ص ٦٧، وأيضاً ابن رشيق/ العمدة ١٢٤/١.وكذلك الدكتور محمد زغلول سلام: قضايا النقد الأدبي والبلاغة ص ٢٦٢-٣٠٢

زمانه إذ ليست له فصاحة توصف بالزيادة على فصاحتهم ولا لألفاظه من الجزالة والقوة ما ليس لألفاظهم) [١]

فالمتأمل في هذا النص السابق يرى تركيزاً واضحاً منه على أن القيمة الأولى في الإبداع الفني للمعنى، ومن هنا فإن شاعراً كامرئ القيس – فيما يرى الآمدي – كان أروع شعراء زمانه لأنه شاعر المعنى الدقيق، والحكمة البديعة .. وكذلك كان أبو تمام شاعر المعاني اللطيفة والإبداع الغريب، مما أهله لكي يكون فناناً قابضاً على الضالة التي ينشدها الشعراء، ويتوخاها المبدعون .

ثم يفاجئنا الآمدي بقول له في موضع آخر فيجعلنا نضطرب في أمره وموقفه فهو في هذا الموضع ينقض كل ما قاله إذ وجدناه يركز على الشكل تركيزاً يذكرنا بمقولة الجاحظ في هذا الصدد .. فيقول (ووجدت أكثر أصحاب أبي تمام لا يدفعون البحتري عن حلو اللفظ وجودة الرصف، وحسن الديباجة وكثرة الماء، وأنه أقرب مأخذاً وأسلم طريقاً من أبي تمام، ويحكمون مع هذا بأن أبا تمام أشعر منه وهذا مذهب من جل ما يراعيه من أمر الشعر دقيق المعاني)[٢] ثم يردف بقوله: (ودقيق المعاني موجود في كل أمة وفي كل لغة، وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتي، وقرب المأخذ واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه، المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه) [٣]

ويعلق الدكتور العزب على قول الآمدي السابق بقوله: (فالشكل هنا هو القيمة الأولى في النص الشعري، أما (المعنى) فقد أصبح مطروحاً في الطريق، يعرفه كل الناس، على حد تعبير سلفه الجاحظ وموجوداً في كل أمة، وفي كل لغة على حد تعبير الآمدي نفسه .. وإذن فقضية الشكل الجمالي المتجسدة في حسن المأتى، وقرب المأخذ واختيار الكلام ووضع الألفاظ في مواضعها، وإيراد المعنى باللفظ المعتاد فيه، وكون الاستعارات لائقة بما استعيرت له .. هي ما ينبغي أن يكدح الشاعر في سبيل الوصول إليه وتحقيقه في عمله الفني، .. وبداهة لابد أن نلاحظ

(١) الآمدي: الموازنة ١/٤٢٠ – ٤٢١ .
(٢) الآمدي: الموازنة ١/٤٢٣ .
(٣) السابق: ١/٤٢٣ .

ركاكة الفهم في قول الآمدي (وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه، المستعمل في مثله) لأن هذا التجميد للغة الشعرية، يجني على حس البكارة في ديمومة التعامل معها، ويحيلها إلى مجرد أحجار عادية تنقل من هنا إلى هناك بلا تفجير بطاقاتها الكامنة، وجد لها الفاعل الخلاق) [١]

ويتابع الآمدي قوله مركزاً على الجانب الشكلي في العمل الأدبي بقوله: (قالوا: وإذا كانت طريقة الشاعر غير هذه الطريقة، وكانت عباراته مقصرة عنها، ولسانه غير مدرك لها، حتى يعتمد دقيق المعاني، من فلسفة يونان، أو حكمة الهند، أو أدب الفرس، ويكون أكثر ما يورده منها بألفاظ متعسفة، ونسج مضطرب، وإن اتفق في تضاعيف ذلك شيء من صحيح الوصف، وسليم النظر، قلنا له: قد جئت بحكمة وفلسفة ومعاني لطيفة حسنة، فأن شيءت دعوناك حكيماً، أو سميناك فيلسوفاً، ولكن لا نسميك شاعراً، ولا ندعوك بليغاً، لأن طريقتك ليست على طريقة العرب، ولا على مذاهبهم، فإن سميناك بذلك لم نلحقك بدرجة البلغاء، ولا المحسنين الفصحاء) [٢]

ولنا أن نتساءل عما يقصده الآمدي بقوله" طريقة العرب" فإذا كان يقصد بها هو أن يظل الشاعر شاعراً مهماً أوغل فى التفكير وتأمل الأشياء ؟! فإذا كان الأمر على هذا النحو فهو إذن يكون على حق نقدى ظاهر تماماً ... وإذا كان الآمدي يريد بمقولته أن يقيم حدوداً فاصلة بين ما هو فكر وبين ما هو شعر هكذا على إطلاقه، فإننا قد لا نسلم له وذلك لأن الشعر قادر باستمرار – إذا امتلك شخصيته الفنية – أن يخوض في التفكير، والتأمل والغوص وراء حقائق الأشياء، ويظل مع ذلك شعراً ناطقاً بأسرار جماله الخالد .

وأغلب الظن أننا فى حاجة دائماً إلى تأكيد أن الشاعر المفكر أرفع من الشاعر التلقائي، بشرط أن يظل شاعراً ومفكراً في آن معاً، لا أن يفقد شرط الشاعرية في غمار بحثه عن شروط التفكير .. ولعل شاعراً كأبي العلاء المعري يجسد هذا المثال الشعري فى جانب كبير من شعره الذي استطاع أن يغوص به في أعمق أعماق الظاهرة الوجودية، وأن يظل مع ذلك قادراً على إثارتنا وتحريك جمالية البناء الشعري

(١) الدكتور محمد أحمد العزب: قضايا نقد الشعر في التراث العربي ١٤٩/٢ .
(٢) الآمدي: الموازنة ٤٢٤/١، ٤٢٥ .

من خلال التفكير (بالصورة) وليس بمجرد التجريد أو رصد المقولة الفكرية العارية من شكلها الجمالي . (١)

وقد لمح بعض النقاد البلاغيين هذا الأمر فأشار إلى أنه قد يحدث أن يشتبه شعر أبي تمام بشعر البحتري فقال: (في القليل الذي يترك أبو تمام فيه التصنيع، ويقصد فيه التسهيل، ويسلك الطريقة الكتابية ويتوجه في تقريب الألفاظ، وترك العويص من المعاني ويتفق له مثل بهجة أشعار البحتري وألفاظه) (٢) .

وقد يحدث العكس، فيخرج البحتري عن طبعه السهل الواضح، ويتعمق في معانيه، ويدقق فيها تدقيقاً شديداً، ويفتن بالبديع ويحمل شعره منه الكثير، ومن ثم يقع في براثن التصنع ويوسم شعره بميسم التكلف . (٣)

ويقترب بذلك من فن أبي تمام الشعري، ويرى بعض النقاد في اتجاهه هذا خروجاً على طبيعته الفنية، وتقليداً أعمى لأبي تمام، يطغي على أصالته الفنية، ويضطره للسطو على شعر هذا الشاعر وسرقة الكثير من ألفاظه ومعانيه، علاوة على صياغته الفنية . (٤)

بينما يرى آخرون في هذا الاتجاه، تعمقاً فنياً، يدل على نضج فنه الشعري، وجودته على العكس من اتجاهه الفني، الذي يتسم غالباً بالسهولة والوضوح، والذي يجعل حظ شعره من الجودة الفنية ضئيلاً لسطحيته .(٥) وافتقاره إلى الفكر والتعمق الفني، وقد عزا بعضهم ذلك إلى غلبة الطبع عليه لا الصنعة، وذلك لأن الطبع إذا كان غالباً على الشعر (لم يبن جيده كل البينونة، وكان قريباً من قريب) . (٦)

والحقيقة إن الوضوح التام في الشعر يؤدي به إلى السطحية ومن ثم كان الوضوح غير مستحب فيه وربما كان الوضوح خصيصة من خصائص النثر لكنه ليس من خصائص الشعر بحال من الأحوال على أن هذا ليس دعوة للغموض والتعقيد في الشعر ولكن الأمر بين بين .

---

(١) الدكتور محمد أحمد العزب، قضايا نقد الشعر في التراث العربي ٢/ ١٥٠ .
(٢) الباقلاني: إعجاز القرآن ص ١٢١ .
(٣) السابق: الصفحة نفسها .
(٤) المرزباني: الموشح ص ٤١١، وكذا الموازنة / الآمدي ٣٢٤/١-٣٤٤
(٥) الإمام عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ص ١٤٦ .
(٦) ابن رشيق: العمدة ١٣٢/١ .

وقد كان البحتري نفسه يدرك هذه الحقيقة إدراكاً واعياً ومن ثم وجدناه يصف منهجه ولغة شعره بقوله:

كَلَّفْتُمُونا حُدُود مَنْطِقِكُمْ في الشِّعر يُغني عَنْ صدْقِهِ كَذبُهْ
وَالشَّعْرُ لَمحْ تكَفي إشَارَتُهُ وَلَيْسَ بالهَذْرِ طُوِّلَتْ خُطَبُهْ (١)

والمتأمل في شعره يدرك أن شعره لا يتصف بالسهولة فحسب بل يشعر أن وراء هذه السهولة صنعة فنية دقيقة ومن ثم فهو لا يبدو واضحاً كل الوضوح كما يتخيل بعض نقادنا القدامى وإنما يدرك أن شعره من النوع الذي يصح أن يطلق عليه السهل الممتنع، كما يدرك أيضاً أنه على الرغم من تشابه أبي تمام والبحتري في فنهما الشعري أحياناً إلا أنهما لا يمثلان مذهباً واحداً وإذا كنت أقرر هذه الحقيقة فإنني أُعَدّ مخالفاً لكثير من النقاد القدماء وبعض أساتذة البحث الأدبي من المعاصرين الذين يرون خلاف ذلك .(٢)

ومن منطلق هذا القول فإنه يرجح لدينا صدق رأي الآمدي وإن كنا نأخذ من هذا الرجحان موقفاً، وذلك لمغالاة الآمدي في تصوير هذا الاختلاف والتباين الفنيين بين كلا الشاعرين مستهدفاً من وراء ذلك كله تحقيق غرضه من تأليفه لهذا الكتاب وهو الموازنة بين كلا الشاعرين والتي يستدعي قيامها اختلافهما فنياً، وذلك لأنهما لو كانا متفقين في المذهب والاتجاه لما كان هناك داعياً للموازنة بينهما .(٣)

وتتجلى هذه المغالاة واضحة في مدى إلحاحه على القول بأن البحتري شاعر محافظ على الصياغة التعبيرية للشعر العربي القديم وأبو تمام شاعر متحرر من ذلك، والآمدي يشير إلى ذلك بقوله: (فالبحتري شاعر مطبوع وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام) (٤).

---

(١) البحتري: ديوانه ٢٠٩/١ تحقيق وشرح حسن كامل الصيرفي الطبعة الثالثة دار المعارف دون تاريخ

(٢) محمد نجيب البهبيتى: تاريخ الشعر ص ٥٠٤ .

(٣) الدكتور عثمان موافي: الخصومة بين القدماء والمحدثين ص ٧٩ .

(٤) الآمدي: الموازنة ٤/١ .

بينما يقول عن أبي تمام أنه (شديد التكلف، صاحب صنعه، ويستكره الألفاظ والمعاني، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة) [١]

والآمدي يردد هذا المعنى كثيراً في كتابه لدرجة جعلته يبني على أساسه حكماً خطيراً، وهو أن خروج أبي تمام على الصياغة التعبيرية المألوفة للشعر العربي، يجعل فنه الشعري أقرب إلى النثر منه إلى الشعر، [٢] ويتخذ من هذا ذريعة للهجوم على شعر أبي تمام وتجريحه متعللاً في هذا بأن شعره لا يتفق –حسب إدعائه– وهذه الصياغة التعبيرية المألوفة للشعر العربي، التي يجمع أخص خصائصها بقوله:(وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتي وقرب المأخذ واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى في اللفظ المعتاد فيه، المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له، وغير منافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف وتلك طريقة البحتري) [٣]

وطريقة البحتري هذه في رأيه هي طريقة العرب في الصياغة التعبيرية التي اصطلح النقاد على تسميتها بعمود الشعر وقد سبقت الإشارة إلى هذه القضية .

❁❁❁

(١) الآمدي: الموازنة ١/٥٠٤ .
(٢) السابق ١/٤٢٤ – ٤٢٥ .
(٣) الآمدي: الموازنة ١/٤٢٣ .

(٢) قضية الخصومة بين القدماء والمحدثين عند القاضى الجرجانى :

هذه القضية من القضايا النقدية المطروحة للمناقشة باستمرار، وتعد من أهم قضايا الحضارة والفكر الإنسانى بعامة، ذلك لأنها ليست قضية عصر أو جيل انقضى زمنه وطواه النسيان وإنما هى قضية كل الأجيال على مختلف الأعصر والأزمان، وقد تناولها القاضى الجرجانى فى كتابه تناولاً ينم عن وعى الناقد، ومدى إدراكه للحركة النقدية القائمة آنذاك، لاسيما وأن النقاد فى هذه الفترة قد كثر لغطهم حول شاعر العروبة المبدع أحمد بن الحسين" المتنبى"، إذ إن بظهور المتنبى على مسرح الشعر العربى قد حدث دوياً هائلاً فى الحياة الأدبية آنذاك، وقد ملأ الدنيا وشغل الناس، وصرف هؤلاء النقاد عما كانوا يختصمون حوله فقد كانت الخصومة قائمة حول أبى تمام والبحترى، وكثير من المتقدمين المحدثين الذين ظهر لهم أخيراً إن كلا الشاعرين متقاربان فى النهج الشعرى، بالقياس إلى هذا المتأخر المحدث، الذى أذهل الكثير منهم بغرابة فنه وعمقه، فخلب بعضهم، ونفر منه آخرون، واشتعل أوار الخلاف بين المعجبين والمستهجنين، وأثرى النقد العربى من ذلك ثراءً عظيماً.

ويبدو للمتأمل أن فن المتنبى الشعرى كان العامل الرئيسى فى حدوث هذه الحركة النقدية ونشاطها على النحو الذى وصل إلينا، ومما يدل على صحة ذلك هذه الكثرة الكثيرة من الشروح التى تناولت ديوانه، سواء فى القديم أم فى الحديث والتى لم يحظ بمثلها ديوان أى شاعر آخر فى تاريخ الشعر العربى كله. (١)

وقد شرح الكثيرون ديوان شعره أو بعضه، وحاولوا من خلال ذلك أن يدفعوا عن فن هذا الشاعر بعض المآخذ التى أخذت عليه، ويعد ابن جنى من أوائل هؤلاء النقاد الذين تصدوا لذلك، فقد ألف أول شرح على ديوان هذا الشاعر. (٢)

وجدير بالذكر إنه قد شارك بعض خصوم هذا الشاعر فى شرح ديوانه، ونقد الشروح السابقة، (١)وهؤلاء الشراح والنقاد على كثرة عددهم واختلاف أجيالهم ينحصرون فى ثلاثة اتجاهات.

---

(١) راجع فى ذلك: يوسف البديعى: الصبح المنبى عن حيثية المتنبى ص٢٦٨ – ٢٦٩ طبعة دار المعارف بمصر.

(٢) راجع فى ذلك: يوسف البديعى: الصبح المنبى عن حيثية المتنبى ص٢٦٨ طبعة دار المعارف بمصر.

اتجاه يناصر فن المتنبى مناصرةً تامة، ويرى أنه قد وصل إلى مرحلة الكمال الشعرى، التى لاينبغى أن يعتورها نقص، أو عيب فنى.

واتجاه يتحامل: على فنه وإبداعه تحاملاً قاسياً، ويتربص بالمتنبى ويتصيد سقطاته ثم يجسمها، ويبرزها للعيان، متعامياً فى كثير من الأحيان عن حسناته وروائعه الفنية.

واتجاه وسط : بين هذين الاتجاهين يعترف للشاعر بحسناته ويشيد بها، ويسلم بما فيه من سيئات فنية مدركاً أن ذلك لايغض من قيمته كشاعر كبير وغالباً مايتحلى هذا الاتجاه فى نقده بروح المنهج العلمى، وإن أبدى أحياناً تعاطفاً مع هذا الشاعر وفنه.

يعد من أنصار الاتجاه الوسط، ويتضح ذلك من خلال تسميته لكتابه"ويعد كتاب الوساطة من أهم المؤلفات النقدية التى دخلت حلبة الصراع ونير الخصومة، وتبرز هذه الأهمية من خلال عرضه لهذه الخصومة فقد قام بعرض جوانبها عرضاً منهجياً، والذى يطالع مقدمة كتابه– التى حاول فيها أن يؤكد على موقفه الحيادى تجاه طرفى الخصومة، ويؤكد هذه الحقيقة قوله" ومازلت أرى أهل الأدب– منذ ألحقتنى الرغبة بجملتهم، ووصلت العناية بينى وبينهم– فى أبى الطيب أحمد بن الحسين المتنبى فئتين: من مطنب فى تقريظة، منقطع إليه بجملته، منحط فى هواه بلسانه وقلبه، يتلقى مناقبه إذا ذكرت بالتعظيم، ويشيع محاسنه إذا حكيت بالتفخيم، ويعجب ويعيد ويكرر، ويميل على من عابه بالزراية والتقصير، ويتناول من ينقصه بالاستحقار والتجهيل، فإن عثرت على بيت مختل النظام، أو نبه على لفظ ناقص عن التمام التزم من نصرة خطئه، وتحسين زلله ما يزيله عن موقف المتعثر، ويتجاوز به مقام المنتصر، وعائب يروم إزالته عن رتبته، فلم يسلم له فضله، ويحاول حطه عن منزلة بوأه إياه أدبه، فهو يجتهد فى إخفاء فضائله، وإظهار معايبه، وتتبع سقطاته وإذاعة غفلاته، وكلا الفريقين إما ظالم له أو للأدب فيه، وكما أن الانتصار جانب من العدل لايسده الاعتذار،

(١) من ذلك كتاب "ايضاح المشكل للمتنبى " للأصفهانى، وكذا كتاب :"التجنى على ابن جنى": لابن فروجة وكتاب :"الفتح على أبى الفتح " لابن فروجة، راجع يوسف البديعى: الصبح المنبى ص٢٦٨ – ٢٦٩.

فكذلك الاعتذار جانب هو أولى به من الانتصار، ومن لم يفرق بينهما وقفت به الملامة بين تفريط المقصر، وإسراف المفرط" (١)

وقبل أن نخوض فى بيان موقف القاضى الجرجانى فى" الوساطة" نريد أن نعلم منهجه فى تناول هذه القضية، فهو يتحدث عنها حديثاً اعتوره الإجمال تارةً واعتوره التفصيل تارة أخرى، وبالتالى يكون قد جمع بين كلا الإجمال والتفصيل، ولكن متى كان القاضى الجرجانى يستخدم الإجمال؟ ومتى كان يستخدم التفصيل؟

إنه كان يعمد إلى الإجمال عندما يريد أن يبين موقفه من القديم والحديث، فهو يرفض تقديس القديم لمجرد القدم أوتقديس الحديث لمجرد حداثته، ولعل السر فى ذلك أنه يرى أن العبقرية فى الإبداع الفنى ليست حكراً على الإلفاظ فقط ولا المحدثين فقط، ولكنها مشتركة بين القدماء والمحدثين، ومن ثم فإن الشاعر الحق الذى يستحق أن يطلق عليه سمة المبدع والشاعر الحق أيضاً الذى يستطيع أن يبرز جوانب الإبداع فى نتاجه وأن يضيف إلى قيم الفن ماهو جديد غير مطروق..

كما إنه يعمد إلى التفضيل عندما يريد أن يتحدث عن الاتجاهات الشعرية فى عصوره المتتالية وكذلك عندما يريد أن يتحدث عن قيم الطبع والتكلف، وأيضاً عندما تحدث عن بعض الموازنات الكاشفة عن تفاوت ملكات الشعر والشعراء ، ومن ثم يرى القاضى الجرجانى أن طرفى الخصومة، قد جانبهم الصواب، وعميت بصيرة كل منهم عن حقيقة فن هذا الشاعر، الذى كادت أن تمحى معالمه بين تقريظ المعجبين وتجريح الكارهين ويؤكد على حقيقة مهمة وهى أن الشاعر ليس إنساناً خارقاً للعادة أو يمتلك أعضاء ليست موجودة فى غيره– كما يزعم بعض المعجبين– كما إنه ليس فى درجة دنيئة من درجة أى شاعر آخر من شعراء العصر الجاهلى– كما يزعم بعض الحاقدين الكارهين– لكنه إنسان أولاً وأخيراً، له سمات الإنسانية بكل مالها من حسنات وسيئات

كما يؤكد أيضاً أن المتنبى لايقل شاعرية عن غيره من شعراء العصر الجاهلى النوابغ كما لايقل عن غيره من الشعراء المحدثين الذين استطاعوا أن يثبتوا شاعريتهم لجميع النقاد. فهؤلاء وتلك كثيراً ماأحسنوا وأساءوا فى أشعارهم، وعلى الرغم من إساءتهم لايستطيع أحد أن ينزع منهم الشاعرية، فلا ينبغى أن نتخذ من بعض سقطاتهم ذريعة لرفض شعرهم والحكم عليه بالرداءة، يقول القاضي الجرجانى :

(١) القاضى الجرجانى: الوساطة بين المتنبى وخصومه ص٣.

"وللفضل آثار ظاهرة، وللتقدم شواهد صادقة، فمتى وجدت تلك الآثار، وشوهدت هذه الشواهد فصاحبها فاضل متقدم، فإن عثر له من بعد على زلَّة ووجدت له بعقب الإحسان هفوة انتحل له عذر صادق، أو رخصة سائغة، فإن أعوز قيل: زلة عالم وقلَّ من خلا منها، وأىُّ الرجال المهذب! ولولا هذه الحكومة لبطل التفضيل، ولزال الجرح ولم يكن لقولنا فاضل معنى يوجد أبداً، نَسِمْ به إذا أردنا حقيقة أحداً، وأى عالم سمعت به ولَمْ يُزَلْ ويغلط! أو شاعر انتهى إليك ذكره لم يَهْفُ ولم يسقط"[1].

وتأسيساً على هذه الحقائق انطلق القاضى الجرجانى يدافع عن المتنبى وفنه الشعرى، متصدياً لكل خصومه وذلك لأن خصوم المتنبى قد عَدُّوا أخطاءه جريمة لا تغتفر، ولأنصاره الذى قاموا بكل ما فى وسعهم بتنزيهه عن هذه الأخطاء، مسلماً فى بداية الأمر بوقوع الشاعر فى مثل هذه الأخطاء، وشأنه فى هذا شأن كثير من نوابغ الشعراء القدماء والمحدثين، ومن ثمَّ وجدناه يستطرد فى ذكر نماذج عديدة من أخطاء هؤلاء الشعراء الفحول سواء كانوا قدماء أو محدثين معتمداً فى ذلك على منهج قياس الأشباه والنظائر.

فهذا المنهج – منهج الأشباه والنظائر – قد رفضه الآمدى من قبل، بمعنى أن الآمدي قد رفض من الشعراء المحدثين كلَّ ما جاء من الشعر على مثال:" لا أنت أنت" بحجة أن اللغة لا يقاس عليها حيث أن أحد شعراء بنى أمية قد قال:" ولا العقيق عقيق" فقد تشدد الآمدى فى هذه المسألة فى حين أننا وجدنا القاضى الجرجانى أكثر تسامحاً منه ومن ثم سار على منهج الأشباه والنظائر.

ويؤيد هذه الوجهة ما ذهب إليه الدكتور محمد مندور عندما قارن بين منهج الآمدى والقاضى الجرجانى بقوله:" ونحن بعد نحس أن الجرجانى أقرب إلى محبة السهولة الرصينة من الآمدى، ولقد رأينا صاحب الموازنة يرفض قول أبى تمام:" لا أنت أنت ولا الزمان زمان" بحجة أن" أنت أنت" من كلام العوام ويردف ذلك إلى قاعدة" إن اللغة لا يقاس عليها" وأنه إذا كان الشاعر الأموى قد قال:" ولا العقيق عقيق" وأمثال ذلك، فليس للمحدث أن يقول" لا أنت أنت". وهذا نقد ما نظن رجلاً كالجرجانى يقره عليه، الجرجانى أكثر تسامحاً من الآمدى، بل قل إنه أقرب إلى نزعة

(١) القاضى الجرجانى: الوساطة ص٤.

المحدثين من الآمدى، ولعل ما بينهما من زمن يقرب من ربع قرن تأثيره فى هذا التفاوت" (١).

وثمة ملحوظة هى أن القاضى الجرجانى يدرك مدى خطورة هذه القضية ومن ثمَّ وجدناه يصرح بوضوح للقارئ وجميع النقاد أنه عندما يتعرض لمناقشة هذه القضية" لا يفضل بين القديم والجديد، والجاهلى المخضرم والأعرابى والمُوَلَّد" (٢).

على إنه لا ينفى الخطأ على المحدثين، وإنما يرى أن الأغلاط التى ذكرها بعض النحاة عن بعض الشعراء لا يخلو شعر الجاهلين منها يقول القاضى الجرجانى:" ودونك هذه الدواوين الجاهلية والإسلامية فانظر فهل تجد فيها قصيدة تسلم من بيت أو أكثر لا يمكن لعائبٍ القدح فيه، إما فى لفظه ونظمه أو ترتيبه وتقسيمه، أو معناه، أو إعرابه؟ ولولا أن أهل الجاهلية جُدُّوا بالتقدم، واعتقد الناس فيهم أنهم القدوة، والأعلام والحجة، لوجدت كثيراً من أشعارهم معيبة مسترذلة ومردودة منفية، لكن هذا الظن الجميل والاعتقاد الحسن ستر عليهم، ونفى الظَّنة عنهم فذهبت الخواطر فى الذَّب عنهم كلَّ مذهب، وقامت فى الاحتجاج لهم كل مقام" (٣).

ثم يواصل الجرجانى حديثه إذ يقوم برصد أغلاط الشعراء، وإلى بعض ما كان يجرى بين الرواة والشعراء، وإلى ما كان القدماء يتبعونه فى أشعار الأوائل من لحن وغلط وفساد معنى، وكأنه يريد أن يؤكد من طريق نصى على أن عبقرية الشاعر محكومة فى النهاية بلون من الوان القصور فى زاوية أو زوايا، مهما بلغت هذه العبقرية من مراتب التفوق والكمال الفنى.

ويقوم بعد ذلك بإنصاف المحدثين مشيراً إلى تَعَمُّل النحويين فى الاحتجاج للقدماء، وكأنه يعمد إلى إدانتهم فى هذا المسلك لاسيما وأن موقفهم هذا خالٍ من التبرير يقول القاضى الجرجانى:" ثم تصفحت مع ذلك ما تكلفه النحويون لهم من الاحتجاج إذا أمكن: تارةً بطلب التخفيف عند توالى الحركات، ومرة بالإتباع والمجاورة، وما شاكل ذلك من المعاذير المتحملة، وتغيير الرواية إذا ضاقت الحجة، وتبينت ما راموه فى ذلك من المرامى البعيدة، وارتكبوا لأجله من المراكب الصعبة، التى يشهد

(١) الدكتور محمد مندور: النقد المنهجى عند العرب ص ٢٥٧ مطبعة نهضة مصر.
(٢) القاضى الجرجانى: الوساطة ص١٥.
(٣) السابق: ص٤.

القلب القلب أن المحرك لها، والباعث عليها شدة إعظام المتقدم، والكلف بنصره ما سبق إليه الاعتقاد، وألفته النفس" (١).

ولاشك أن هذه النظرة فيها الكثيرمن الموضعية، وتنم عن بداية ناجحة لحكم نقدى سليم فى هذه القضية، وخاصة إذا قارنا هذا القول السابق بقول أبى عمرو بن العلاء إذ إنه يعرض لنا وصفاً للشعراء المحدثين بقوله:" ما كان من حسن سبقوا إليه، وما كان من قبيح فهو من عندهم"(٢)، وهو إن كانت هذه النظرة تتعطل عنده فى مناقشته لشعر أبى تمام إلا أننا نرى فى موقف الجرجانى شيئاً من الاتساق والقرب من الموضوعية، فهو ينعى على اللغويين والرواة موقفهم المتعصب للقديم.

وقد وصل الأمر ببعض اللغويين والرواة أنهم كانوا يصيخون إلى شعر المحدثين وهم لا يعرفون أنه لهم، فيهزهم هذا الشعر بجماله الأخاذ، حتى إذا كشف النقاب عن قائل هذا الشعر، وعرفوا إنه لمحدث، تغيرت انطباعاتهم الأولى، ورموه بالركاكة والتكلف والضعف يقول الجرجانى:" وما أكثر من ترى وتسمع من حُفاظ اللغة، ومن جلة الرواة من يلهج بعيب المتأخرين، فإن أحدهم ينشد البيت فيستحسنه ويستجيده، ويعجب منه ويختاره، فإذا نُسب إلى بعض أهل عصره وشعراء زمانه كذب نفسه، ونقض قوله، ورأى تلك الغضاضة أهون محملاً وأقل مرزأة من تسليم فضيلة لمحدث، والإقرار بالإحسان لمولد" (٣).

ثم يقوم بعد ذلك بعرض أنموذجاً يثبت صحة هذا القول، يقول: حكى عن إسحاق بن إبراهيم الموصلى أنه قال: أنشدت الأصمعى:

هل ؟ ؟ نظر؟ ؟ليك سبيل فيبل ?لصـــد ؟ ?يشفى ?لغلبل
؟ ؟ ما قل منك يكثر عند ؟ ?كث ؟ ممن تحب ?لقـــــليل(٤)

فقال: والله هذا الديباج الخسروانىُّ، لِمَنْ تنشدنى؟ فقلت: إنهما لليلتهما، فقال: لا جرم والله إن أثر التكلف فيهما ظاهر" (٥).

---

(١) السابق: ص١٠.
(٢) ابن رشيق: العمدة فى محاسن الشعر ونقده ٩٠/١.
(٣) القاضى الجرجانى: الوساطة ص٥٠.
(٤) أبو الفرج الأصفهانى: الأغانى ٧١/٥ طبعة دار الكتاب المصرية.
(٥) القاضى الجرجانى: الوساطة ص٥٠.

وإذا تركنا الأحكام الجزئية فى النقد والتى تبرز جوانب الإبداع فى البيت الواحد أو البيتين وجدنا القاضى الجرجانى يقف مدافعاً عن المحدثين من زاوية أخرى وهى ظاهرة أو فكرة استنفاد المعانى بمعنى أن الأوائل ما تركوا للمتأخرين المحدثين شيئاً من المعانى فقد قام بتبرير أخطائهم اعتماداً على هذه المقولة، وعلى هذه الفكرة، ويصور مدى حرج هؤلاء المجددين الذين يقفون فى دائرة الخطأ.

ولا جرم أن هذه الفكرة تمس جانبا من هذه القضية لأنها تتصل بعامل الزمن والتاريخ فهى جانب من جوانب الصراع التاريخى بين القديم والحديث فى مسألة الإبداع يقول الجرجانى:"ولو أنصف أصحابنا هؤلاء لوجد يسيرهم أحق بالاستكثار، وصغيرهم أولى بالإكبار لأن أحدهم يقف محصوراً بين لفظ قد ضيق مجاله، وحذف أكثره، وقل عدده، وحظر معظمه ومعان قد أخذ عفوها، وسبق إلى جيدها، فأفكاره تنبث فى كل وجه، وخواطره تستفتح كل باب، فإن وافق بعض ماقيل، أو اجتاز منه بأبعد طرف، قيل: سرق بيت فلان، وأغار على قول فلان، ولعل ذلك البيت لم يقرع قط سمعه، ولامر بخلده، كأن التوارد عندهم ممتنع، واتفاق الهواجس غير ممكن، وإن افترع معنىً بكراً، أو افتتح طريقاً مبهماً، لم يرض منه إلا بأعذب لفظ، وأقربه من القلب، وألذه فى السمع، فإن دعاه حب الإغراب وشهوة التفوق إلى تزيين شعره وتحسين كلامه، فوشحه بشىء من البديع، وحلاه ببعض الاستعارة قيل: هذا ظاهر التكلف، بين التعسف، ناشف الماء، قليل الرونق، وإن قال ماسمحت به النفس ورضى به الهاجس قيل: لفظ فارغ، وكلام غسيل، فإحسانه يتأول وعيوبه تتمحل، وزلته تتضاعف، وعذره يكذب". (١)

فالمتأمل فى هذا القول السابق يدرك أن القاضى الجرجانى يتطرق إلى فكرة استنفاد المعانى ومن خلالها وجد باباً مفتوحاً يستطيع من خلاله الإنصاف للمحدث، وذلك لأن المحدث هنا هو الأولى بالإعذار من القديم لأنه يتطرق إلى آفاق قد تطرق إليها من قبله أو سبقه، وعلى الرغم من كونه يتطرق إلى معان تدولت فإنه مطالب بأن يكون مع ذلك صوتاً خاصاً، ومن ناحية أخرى إذا قام المحدث بافتراع معنىً بكراً وقام باختراعه وإبداعه لم يسلم من اتهامه بالاحتذاء والإغارة والسرق والتكلف والتعسف الأمر الذى نستطيع من خلاله أن نجزم أن القضية ليست شعراً بقدر ماهى قضية شاعر.

(١) القاضى الجرجانى: الوساطة ص٥٢.

ويقول القاضى الجرجانى أيضاً:"ومتى أنصفت علمت أن أهل عصرنا، ثم العصر الذى بعدنا أقرب منه إلى المعذرة، وأبعد من المذمة، لأن من تقدمنا قد استغرق المعانى وسبق إليها، وأتى على معظمها، وإنما يحصل على بقايا، إما أن تكون تركت رغبة عنها واستهانة بها أو لبعد مطلبها، واعتياص مرامها وتعذر الوصول إليها ومتى أجهد أحدنا نفسه، وأعمل فكره وأتعب خاطره وذهنه فى تحصيل معنى يظنه غريباً مبتدعاً، ونظم بيت يحسبه فرداً مخترعاً، ثم تصفح عنه الدواوين لم يخطئه أن يجده بعينه، أو يجد له مثالاً يغض من حسنه" (١)

ويبدو أن فكرة استنفاد المعانى من المعتقدات القديمة التى كانت تسيطر على كل جيل من الشعراء بالنسبة للجيل الذى سبقه حتى استقر فى أذهان الشعراء أن المتقدم لم يترك للمتأخر شيئاً، وقد عبر عن هذه الفكرة وهذا المعتقد أحد الشعراء الجاهليين وهو عنترة بن شداد فهذا القول من عنترة يدل على أنه يعد نفسه محدثاً، قد أدرك الشعر بعد أن فرغ الناس منه ولم يغادروا له شيئاً، وقد أتى فى هذه القصيدة بما لم يسبقه إليه متقدم، ولا نازعه إياه متأخر. (٢) يقول عنترة:

هل غا؟؟لشعر؟؟ من متر؟؟ .. ؟؟ هل عرفت ؟لد؟؟ بعد توهم

وجدير بالملاحظة إن بعض الشعراء والمحدثين منهم خاصة، أدركوا خطأ هذا التوجه،فتجاوزوه، وصرحوا بأن المعانى تتجدد بتجدد الحياة يقول أبو تمام:

يقو ؟ من تقر؟؟ ؟اعه كم تر ؟؟لأ؟؟ للآخر(٣)

ويقول:

؟لو كا ؟ يف ؟؟لشعر ؟فنا؟ ماقر ؟ حياضك منه ؟؟لعصو؟؟لذ؟؟هب

؟لكنه صو ؟؟لعقو؟؟؟؟نجلت سحائب منه ؟عقبت بسحائب(٤)

فقد أدرك المحدثون أن الحياة تزخر بالكثير من المعانى، ومعانى الحضارة تختلف عن معانى البداوة، وحاولوا التجديد فى هذا الاتجاه فتصدى لهم أنصار القديم، وسفهوا محاولاتهم، ولكننا نجد القاضى الجرجانى يقف مدافعاً عن المحدثين مثبتاً أن المعانى المبتدعة ليست حكراً على قوم دون قوم أو زمن دون زمن، فالإبداع موجود فى كل

(١) القاضى الجرجانى: الوساطة ص٢١٤ – ٢١٥.

(٢) ابن رشيق العمدة فى محاسن الشعر ٩١/١.

(٣) أبو تمام: ديوانه بشرح الخطيب التبريزى ١٦١/٢ تحقيق محمد عبده عزام.

(٤) السابق ٢١٤/١.

زمن وفى أى عصر من أى شاعر، وهو بهذا الاعتقاد وهذا الرأى يوافق ابن قتيبة الذى يقول:" لم يقصر الله الشعر والعلم والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوماً دون قومٍ، بل جعل الله ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده فى كل دهر، وجعل كل قديم حديثاً فى عصره" (١)

ثم يقول ابن قتيبة أيضاً:"ولم أسلك، فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختاراً له، سبيل من قلد، أو استحسن باستحسان غيره، ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل على الفريقين وأعطيت كلا حظه، ووفرت عليه حقه، فإنى رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله، ويضعه فى متحيزه، ويرذل الشعر الرصين، ولا عيب له عنده إلا أنه قيل فى زمانه، أو أنه رأى قائله. (٢)

وعلى أية حال فإن الجرجانى قد لاحظ أن خصوم المتنبى وشعره لا يعيبونه لشىء إلا لأنه من الشعراء المحدثين، وهذا موقف لايضر بالمتنبى وشعره فحسب، بل بالحركة الفنية والشعرية عموماً، والجرجانى يرى هذا الموقف بمنظور العدالة– كما أشرت آنفاً– التى ينهض بها بجانب دراساته النقدية والأدبية، ويرى الظلم واقعاً على المحدثين وعلى المتنبى بالذات، وهو ظلم ينبغى أن يتصدى له بعقلية الفقيه وروح القاضى وذوق الأديب الشاعر الفنان، وبكثير من التوضيح ولغة الحكم والعدالة يقول محللاً وموجهاً وداعياً إلى العدل والإنصاف:" وليس الحكم بين القدماء والمولدين من التوسط بين المحدث والمحدث بسبيل،كما لانسب بينه وبين تفضيل قديم على قديم، وإنما يستعتب لك هذه المخاطبة من وافقك على فضل أبى تمام وحزبه،وسلم محل مسلم ومن بعده، فتجعل هؤلاء شهودك وحججك، وتقيم شعرهم حكماً بينه وبينك، فإنك لاتدعى لأبى الطيب طريقة بشار وأبى نواس، ولا منهاج أشجع والخزيمى، ولو ادعيته، فإنما كنت تخادع نفسك أو تباهت عقلك، وإنما أنت أحد رجلين: إما أن تدعى له الصنعة المحضة فتلحقه بأبى تمام وتجعله من حزبه، أوتدعى له فيه شركاً وفى

(١) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ١/ تحقيق أحمد محمد شاكر طبعة دار الحديث بالقاهرة ١٤٢٣هـ / ٢٠٠٣م.

(٢) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ١/ تحقيق أحمد محمد شاكر طبعة دار الحديث بالقاهرة ١٤٢٣هـ / ٢٠٠٣م.

الطبع حظاً، فإن ملت به نحو الصنعة فضل ميل صيرته فى جنبة مسلم، وإن وفرت قسطه من الطبع عدلت به قليلاً نحو البحترى، وأنا أرى لك إذا كنت متوخياً للعدل، مؤثراً للإنصاف أن تقسم شعره فتجعله فى الصدر الأول تابعاً لأبى تمام، وفيما بعده واسطة بينه وبين مسلم"(١)

فالقاضى الجرجانى يرفض أن يجعل النقاد الأقدمين نموذجاً مثالياً ينبغى أن يقاس عليه دائماً شعر المحدثين، بل ينبغى ويتحتم أن تقاس شاعرية الشاعر بمقاييس الجيل الذى يعيش فيه الشاعر وأن يوضع فى إطار جيله، كما ينبغى أن نضع المتنبى وشعره ظاهرة فنية تجمع بين تصنيع أبى تمام وجماليات مسلم بن الوليد، وأصالة العصر لدي الشاعر المتنبى الذى يمثل روح العصر فى شعره وفنه وفكره، وينبغى أن يقاس بمقاييس عصره وجيله وعمود الشعر فى تواصله وتجدده لا فى تحجره وتقليده.

ثم يشرع القاضى الجرجانى بعد ذلك وبعد عرض فكرته عن القدماء والمحدثين فى إيراد أمثلة تؤكد التعصب ضد المحدث دون مستمسك فنى.

وقضية القديم والحديث عند القاضى الجرجانى كما هى عند الذوقيين قوامها الطبع، فهو لايفرق بين قديم وحديث وجاهلى ومخضرم كما أشرت من قبل ولعل السر فى عدم تفريقه بينهما يتمثل فى كون الشعر صادراًعن طبع وطبيعة فنية، والفيصل فيه هو حقيقته الفنية ذاتها ويدعم الطبع عند الجرجانى رواية الشعر وذكاء فى التركيب ودراية القول وطبيعة الإبداع، فإذا توفر للشاعر هذه الخصال الأربع فى أى عصر من العصور فهو المبرز المحسن فالطبع والذوق متصلان بجوهر الشعر وحقيقته عند الجرجانى وتذوقه للشعر وفهمه لجمالياته يجعله يطالب المحدثين نقاداً وشعراء بتلمس الطبع والموهبة فيما يقال من شعر ويحمل الجميع على العذوبة والرقة، وإلى تنزيل الجزالة والرقة منازلهما بحسب المعانى والأغراض، والموضوعات، كما يدعوهم إلى ترك التكلف، والاسترسال مع الطبع،

ويشيد بشعر البحترى وطبعه، وبما يشاكله من نسيب جرير فى الإسلاميين، وامرىء القيس فى الجاهليين، وبشغفه بالطبع وعناصر الذوق يطرح الاعتداد بالبديع،ولايجعله أساساً للجودة، ولايحتفل بألوانه التى ألم بها القدامى وطلبها المحدثون، لكن إن توفرت مظاهر البديع وألوانه بأثر من الطبع ووافق الذوق، وناسب

(١) القاضى الجرجانى: الوساطة ص٤٩ – ٥٠ .

الفن الشعرى ومعانيه فإن الجرجانى يستحسنه، كما إنه لايرتاح لتيار المحافظين الرافض والمتحامل على المحدثين، لأن الحاسم فى مفهومه ومقاييسه فى الشعر وجمالياته هو مقدار مافيه من طبع وإحساس لأن الشعر من وجهة نظرهم وفى اعتقادهم" علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان ولست أفضل فى هذه القضية بين القديم والمحدث والجاهلى والمخضرم، والأعرابى والمولد، إلا أننى أرى حاجة المحدث إلى الرواية أمس، وأجده على كثرة الحفظ أفقر، فإذا استكشفت عن هذه الحالة وجدت سببها والعلة فيها أن المطبوع الذكى لا يمكنه تناول ألفاظ العرب إلا رواية، ولا طريق للرواية إلا السمع، وملاك الرواية الحفظ، وقد كانت العرب تروى وتحفظ، ويعرف بعضها برواية شعر بعض..." (١)

ثم يضيف الجرجانى إلى ماسبق حقيقة مهمة وهى اشتراك العرب جميعاً فى اللغة واللسان، والتفاضل بين القبائل لايتم إلا بمدى فصاحة القبيلة وسلامة لغتها، وأن السر فى النبوغ يكمن فى سلامة الطبع والتمتع بالذكاء ونقاء القريحة والفطنة يقول القاضى الجرجانى:" وأنت تعلم أن العرب مشتركة فى اللغة واللسان، وأنها سواء فى النطق والعبارة، وإنما تفضل القبيلة أختها بشىء من الفصاحة، ثم تجد الرجل منها شاعراً مفلقاً، وابن عمه وجار جنبه ولصيق طنبه بكيئاً مفحماً، وتجد فيها الشاعر أشعر من الشاعر، والخطيب أبلغ من الخطيب، فهل ذلك إلا من جهة الطبع والذكاء وحدة القريحة والفطنة" (٢).

هذه كانت رؤية القاضي الجرجانى فى قضية الخصومة بين القدماء والمحدثين فقد كان صاحب منهج وسط اتبعه وسار على دربه صوب إبداع شاعر العربية أحمد بن الحسين" المتنبي".

❁❁❁

(١) القاضى الجرجانى: الوساطة ص١٥ – ١٦.

(٢) القاضى الجرجانى: الوساطة ص١٦.

رابعاً: قضية السرقات بين الآمدي والقاضي الجرجاني

(١) قضية السرقات الأدبية عند الآمدي:

شغلت قضية السرقات الأدبية أذهان معظم النقاد العرب، وذلك لأنها تتصل بمدى إبداع الشاعر وأصالته الفنية وسبقه في عرض الأفكار والمعاني التي يتناولها في نصوصه وإبداعاته .

ومن ثم (لا تكاد تجد كتاباً في البلاغة أو في النقد الأدبي خالياً من البحث في هذا الموضوع، ومن الجدل الشديد فى مسائله والعناية به كأنه شيء غريب لم تعرفه الآداب اللغوية أو أمر منكر ليس من شرعة الحياة العقلية أن تسمح به، ولعله مع ذلك من لوازم الحياة وخطاها المطردة المتتابعة إلى غايتها المحتومة) [١]

وقبل أن أخوض في دراسة هذه القضية وجدت أنه من الأفضل أن أشير إلى معنى السرقة وذلك لبيان مفهومها إتماماً للفائدة يقول الدكتور هدارة فى هذا الشأن: (السرقة – مهما كان موضوعها – شيء مستكره، ولفظ بغيض تنكره الأسماع، وتزدريه النفوس، وتوضع من أجله القوانين لتردع أولئك الذين يسلبون حقوق غيرهم وما يمتلكون، وقد عرفتها الإنسانية منذ وجدت الإنسانية نفسها بفضائلها ورذائلها، وأدرك الفلاسفة والمصلحون ما للسرقة من أثر هدام في المجتمع الإنساني، لأنها تسلب الحق المكتسب للفرد فتخلق في السالب شرها وفي المسلوب كراهية وحقداً) .[٢]

ثم يتابع الدكتور بيان دلالتها وتطورها من الأمور المادية إلى الأمور المعنوية يقول الدكتور: (على أن السرقة كانت في المجتمع البدائي سرقة مادية تتناول ما يمتلك الإنسان من أشياء محسوسة، يضع غيره عليها، ولكن لما ارتقى الفكر الإنساني بارتقاء مظاهر الحضارة، أصبح للسرقة مدلولات أخرى – تبعاً لذلك – فأصبحت الأفكار الإنسانية موضعاً للسطو – تماماً كالمال والعقار، وحينئذ أدرك المفكرون خطر هذا النوع من السرقات على تراثهم الفكري، فجددوا في تتبعه ومحاولة القضاء عليه) .[٣]

---

(١) أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي ص ٢٦٠ .

(٢) الدكتور محمد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات في النقد العربي ص ١٢ .

(٣) الدكتور محمد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات في النقد العربي: ص ١٢-١٣ .

وأخيراً يدلف إلى تحديد مقصودها في المجال الأدبي بقوله: (ولفظ السرقة في ميدان الأدب، يجمع – في الواقع – معاني كثيرة بعضها يتصل بالسرقة، وبعضها الآخر لا يمت إليها بصلة ما، على أنها مع ذلك لفظة عامة تشمل أنواع التقليد والتضمين والاقتباس والتحوير وغير ذلك) [١]

والحقيقة لقد اختلفت وجهات نظر النقاد كما اختلفت مناهجهم فقد (خاضوا في هذه القضية على تفاوت بينهم في طبيعة النظر النقدي إلى بواعثها وجوهرها جميعاً .. فقد عالجوا سرقات أبي تمام، وسرقات البحتري من أبي تمام، وسرقات أبي نواس وغير أولئك وهؤلاء) . [٢]

وبطبيعة الحال ووفقاً لقانون التطور والترقي ظهرت هذه المشكلة يقول الدكتور الشايب (وأساس هذا الموضوع أن الحياة الإنسانية كالحياة الطبيعية تسير على قانون الترقي والاستحالة سواء في ذلك جانبها العلمي والفني، فقد وضع آباؤنا السابقون أسس النظم الحسية والمعنوية وأورثوها خلفهم يعقبون عليها أو يكملونها ويتصرفون فيها بما يلائم حاجاتهم التليدة أو الطريقة، وأخذت مظاهر النشاط الإنساني وآثاره تنتقل بين هذه الأجيال المتعاقبة خاضعة لقاعدة التغير الدائم والوراثة العامة ومعنى ذلك أن هذه الآثار العلمية والفنية التي نتمتع بها الآن ثمرة الجد الإنساني المتواصل من بدء الحياة لم ينفرد بأكثرها جيل وحده بل تحمل طوابع الأجيال الغابرة، ومن حق كل طبقة أن تستغل نشاط سابقتها وتضيف إليه ما يمثل شخصيتها وتاريخها الخاص تمثيلاً موضوعياً أو شكلياً، وبذلك تتحقق هذه المشاركة العامة في عناصر الحياة إذ ينهض الممتازون بالابتكار والإبداع غير مستأثرين بما عملوا لكنهم يفيضون منه على الناس جميعاً) [٣]

ثم يقول الدكتور الشايب بإحداث علاقة بين الحياة الطبيعية وظواهرها والحياة الأدبية بقوله: (هذا القانون يسري على الحياة الأدبية باعتبارها ظاهرةً إنسانية ذات تيارات متشابكة متدافعة والأدب كما قلنا يساير الحياة، ويسجل تاريخها، ويحثها

(١) نفسه: ص ١٣ .
(٢) الدكتور محمد أحمد العزب: قضايا نقد الشعر في التراث العربي ١/٦٤-٦٥ .
(٣) الأستاذ الشايب: أصول النقد الأدبي ص ٢٦١ .

على السير قدماً، وكثيراً ما يسبقها بما يتخيل من خطط ومناهج فإذا به أبعد نظراً وأسرع تقدماً، ويمكن بيان ذلك بالنسبة للأدب من ناحيتين: عامة وخاصة) . [١]

ويقوم الأستاذ بعد ذلك بعرض الناحيتين وبيانهما بقوله:-

(أما الناحية الأولى:" يقصد الناحية العامة وعلاقتها بالأدب" فظاهرة في كل عصر أدبي يسلم آثاره الأدبية والفنية إلى خلفه وهذا يزيد عليه أو يحيله بحكم ما توافر له من عوامل جديدة، وفي أن كل من ترقى أو استحال أثناء تنقله من عصر إلى آخر، وفي أن كل فرد من الأدباء المتعاقبين أو المتعاصرين يفيد من غيره ما يبعث في آثاره قولاً وجمالاً، ولولا ذلك لوقفت الأفكار والصور الأدبية والعبارات البيانية عند حد لا تعدوه وانسد الباب في وجه الأجيال التالية وأصيب الأدب بعقم وجمود مميت) . [٢]

كما يظهر بعد ذلك الناحية الثانية وهي الناحية الخاصة وعلاقتها بالأدب وأنها تحتوى على عدة محاور هي: الموضوعات، والأفكار والآراء، والصور الخيالية، والأسلوب يقول: (وأما من الناحية الثانية فظاهرة فيما يلي:-

(١) الموضوعات – فالأدباء ينتفع بعضهم من بعض في اختيار الفنون الأدبية العامة والخاصة، فكاتب يتناول الكهرباء أو تاريخ الفراعنة أو الفلسفة أو القصة أو المقامة فيقلده آخر ويحاكيه في هذا الباب ومن سوء الحظ أن التاريخ لم يدلنا إلى الآن على أول شاعر أو مؤرخ أو قاص، ولعل الناس ظفروا بهذه الموضوعات بعد أن تكونت أصولها واستقامت هياكلها على يد هؤلاء الجنود المجهولين الذين ذهبوا في غمار الماضي، ثم تناولها المتأخرون ناضجة أو ممهدة السبل فكان منهم أبطالها الخالدون أمثال امرئ القيس وهومير وسقراط، ولا نزال نرى للآن من يفتح في الآدب والعلوم فيتأثره الكُتاب والشعراء والمؤلفون تقليداً أو منافسة واستباقاً .

(٢) الأفكار والآراء – وهي نوعان:**عام** مألوف يستطيع كل الأدباء إدراكه والفصل فيه كتاثر الأدب بالبيئة وقانون الاستحالة، ومحبة الفضائل الفردية والاجتماعية، **وخاص** يحتاج إلى ذكاء وتفكير، وهذا من حق مبتكره والسابق إليه كما نسبوا لامرئ القيس معاني وتقاليد شعرية، ولأبي تمام أفكاراً ونظرات عميقة، ولأفلاطون وأرسطو

(١) السابق: ص ٢٦١ .

(٢) نفسه: ص ٢٦١ .

نظريات وحقائق فلسفية معروفة، وهذا الضرب يصح فيه توارد الخواطر كما يصح تناقضها ولكل أديب أن يستعين بصاحبه فيه عارفاً له فضله، أو يعقب عليه بالتحسين أو التكميل أو التوضيح كما ترى ذلك في الأمثلة بعد قليل .

(٣) الصور الخيالية الظاهرة في التشبيه والاستعارة والكناية وحسن التعليل – وهذه بطبيعتها معرض للتجديد والبراعة تبعاً لدرجة العواطف وأشكالها، ولتجدد المظاهر والمستحدثات، وتقدم العلوم والفلسفات فيباح للذكي أن يبتكر فيها ما شاء له فكره وخياله، ويمكن لغيره أن يستغله مجدداً فائزاً بالبراعة في هذا المجال الذي لا تكاد تحصر أنواعه فقد قال أبو تمام:-

وإذا أراد الله نشر فضيلة طويت أتاح لها لسان حسود

وتبعه البحتري فقال:

ولن تستبين الدهر موضع نعمة إذا أنت لم تدلل عليها بحاسد

(٤) الأسلوب – ويتناول الجمل والعبارات والوزن الشعري، ويتمثل في الإيجاز والإطناب وفي حسن التقسيم واختيار الألفاظ، والسهولة أو الجزالة، وفي البحور القصيرة أو الطويلة والأزجال، والتواشيح، وفي القصص والتمثيل، وفي القافية المطلقة والمقيدة، وكثيراً ما رأينا الكتاب والشعراء يتأثرون بالجاحظ أو الحريري ويعارضون النابغة وأبا تمام والمتنبي والمعري وسواهم من المعاصرين في ضروب من التعبير والنظم على العموم) . [١]

ويرى الدكتور محمد مندور في تاريخ دراسة السرقات دراسة منهجية أنها لم تظهر إلا عندما ظهر أبو تمام، وذلك لأمرين:-

١- قيام خصومة حول هذا الشاعر، ومن الثابت أن مسألة السرقات قد اتخذت سلاحاً قوياً للتجريح ...

٢- ثم لأنه عندما قال أصحاب أبي تمام إن شاعرهم قد اخترع مذهباً جديداً، وأصبح إماماً فيه، لم يجد خصوم هذا المذهب سبيلاً إلى رد ذلك الادعاء خيراً من

(١) الأستاذ أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي ص ٢٦٢- ٢٦٣ .

أن يبحثوا للشاعر عن سرقاته، ليدلوا على أنه لم يجدد شيئاً، وإنما أخذ عن السابقين، ثم بالغ وأفرط). [١]

ثم يستدل الدكتور مندور على صحة ما ذهب إليه بقوله: (وأكبر دليل على أن دراسة السرقات دراسة منهجية قد نشأت عن تلك الخصومة هو استخدام ذلك اللفظ" سرقات"، إذ استعمل النقاد المجردون عن الهوى ألفاظاً اخرى" كالأخذ" التي نجدها عند ابن قتيبة في غير موضع من الشعر والشعراء و" السلخ" التي استعملها أبو الفرج في الأغاني) . [٢]

والحقيقة إنه بالتأمل في كلام الدكتور مندور قد توصل إلى ملحوظتين هما:

(١) يبدو متأثراً بالأستاذ المرحوم طه أحمد إبراهيم عندما قال أن" لفظ سرقات لم يستخدمه النقاد المجردون عن الهوى، وأتى بمثال على ذلك وهو ابن قتيبة والأصفهاني، وذلك لأن هذا اللفظ تتعدد مسمياته وقد اندرجت مسميات كثيرة بعد ذلك تحت هذه الظاهرة، واستخدام أي لفظ أو أي مصطلح من هذه المصطلحات إنما يعني الظاهرة نفسها فمصطلح" السرقات" له دلالة عامة أما بقية المصطلحات ترمى إليه مع الإشارة إلى دلالة خاصة يشتمل عليها المصطلح، وأستند في هذا القول إلى ما ذهب إليه الدكتور محمد مصطفى هدارة الذي يقول: (إن السرقات تندرج تحتها معانٍ كثيرة لها أسماء مختلفة اصطلح عليها النقاد فيما بعد، فإذا استخدم كاتب ما مصطلحاً من هذه المصطلحات كان يعني السرقات في مدلولها العام، وإن كان قد أشار إليها بهذا المدلول الخاص، ومع ذلك فإن لفظ السرقات شائع بين النقاد منذ وقت مبكر، مما يدل على أنه اصطلاح متفق عليه فيما بينهم . وكتاب ابن كناسة المتوفى سنة ٢٠٧ هـ والذي سماه" سرقات الكميت .." ومحمد بن سلام توفى سنة ٢٣٢ هـ وهو من أوائل النقاد الذين نعرفهم في نقدنا العربي – استخدم في كتاب الطبقات لفظ السرقة أيضاً[٣]، ومن المدلولات الخاصة بالسرقات التى استخدمها ابن سلام، وأصبحت بعد ذلك من المصطلحات المتفق عليها بين النقاد (الاجتلاب) [٤] و(الإغارة) [٥]، وابن السكيت توفي سنة ٢٤٠ هـ استخدم –

(١) الدكتور محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب ص ٢٥٢ – ٢٥٣ .
(٢) السابق: ص ٢٥٣ .
(٣) محمد بن سلام الجمحى : طبقات فحول الشعراء ١٧/١، ٢٧ .
(٤) السابق : ١٧/١ .
(٥) نفسه : ١٤٧/١ .

كما رأينا لفظ السرقات في كتابه (سرقات الشعراء وما اتفقوا عليه) أما الجاحظ توفي سنة ٢٥٥ هـ فقد استخدم لفظ (الأخذ)[١] يعني به السرقة، بل استخدم لفظ السرقة بنصه في كتاب الحيوان، والزبير بن بكار بن عبد الله القرشي توفي سنة ٢٥٦ هـ استخدم لفظ (الإغارة) في كتابه" إغارة كثير على الشعراء" أما ابن قتيبة توفي سنة ٢٧٦ هـ فهو وإن كان لم يستخدم لفظ السرقات بصورة واضحة إلا أنه استخدم مدلولات خاصة بها، لا تظهر حياده – كما يقول طه إبراهيم – أو تحرجه من استخدام هذه الكلمة، لأنه استخدم اصطلاحاً يشير إلى أقبح أنواع السرقات عند النقاد وهو (السلخ)[٢]، كما استخدم أيضاً لفظي(الاتباع)[٣]و(الأخذ)[٤] على أن ابن قتيبة قد استخدم لفظ السرقة بنصه في أحد المواضيع وذلك حين ذكر بيت امرئ القيس:

له أيطلا ظبيٍ وساقا نعامة وإرخاء سرحان وتقريب تَنْفُلِ[٥]

قال: (وقد تبعه الناس في هذا الوصف، وأخذوه، ولم يجتمع لهم ما اجتمع له في بيت واحد وكان أشدهم إخفاء لسرقة، القائل – وهو المعذَّل:–

له قصريا رئم وشدقا حمامة وسالفتا هيقٍ من الرُّبْدِ أربدا)[٦]

ثم يشير بعد ذلك الدكتور هدارة عن ابن قتيبة وملاحظة الدكتور طه أحمد إبراهيم التي أبداها لمنهجه في السرقات يقول: (ولهذا نستطيع أن نعدل ملاحظة طه إبراهيم فنقول: إن

---

(١) الجاحظ : البيان والتبيين ١٧/١ .
(٢) الجاحظ : الحيوان ٣١١/٣ .
(٣) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ٧٤/١ .
(٤) السابق : ١١١/١ .
(٥) امرؤ القيس : ديوانه ص ٢١ ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم و" الأبطل" الخاصرة، يريد أن خاصرتيه تضمورهما كخاصراتى الظبى " السرحان " الذئب " إرخاء الذئب سرعته ، وليس دابة أحسن إرخاء من الذئب " التقريب " أن يرفع يديه معاً ويضعها معاً، " التتفل " ولد الثعلب ، وهو أحسن الدواب تقريباً .
(٦) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ١٣٤/١ ، "القصرى" : الضلع التى تلى الشاكلة بين الجنب والبطن " الرئم " الظبى الأبيض الخالص البياض " السالفة " أعلى العنق ، " الهيق" الظليم وهو مذكر النعام ، ظلم أربد ونعامة ربداء ورمداء ، لونها كلون الرماد أو قيل أسود والجميع رُبَد .

ابن قتيبة لم يتوسع في إتهام الإسلاميين ومن قبلهم بالسرقة، وإنما كان ينسب إليهم الأخذ وهو أخف من السرقة لفظاً عند النقاد). [١]

(٢) يرى الدكتور مندور – متأثراً بطه أحمد إبراهيم ويزعم أن الدراسة المنهجية لقضية السرقات قد بدأت بظهور أبي تمام وقيام الخصومة حوله، يقول طه أحمد ابراهيم :" فطن الشعراء والنقاد إلى الآخذ أو السرقة من قديم ، إلا أن عنايتهم بها ، وحرصهم على استخراجها لم يكثر ، ولم يعم إلا من عهد أبي تمام ، فجعلوا يتتبعونها ، ويصلون بين البيت والذي أوحى به ، ويجعلون لها رسوماً وأصولاً ، وكان طبيعياً أن يخوض فيها الآمدي والجرجاني".

والحقيقة إن هذا الزعم يجانب الصواب تماماً وذلك لأن الدراسة المنهجية قد ظهرت قبل ذلك بكثير بدليل الكتب التي ظهرت وتحدث عنها المؤرخون وأستند فى هذا القول أيضاً إلى ما ذهب إليه الدكتور هدارة الذي يقول: (أول كتاب ألف في السرقات على قدر ما وصل إليه بحثنا – كتاب" سرقات الكميت من القرآن وغيره" لأبي محمد عبد الله بن يحيى المعروف بابن كناسة المتوفى سنة ٢٠٧ هـ) [٢] وتبعه ابن السكيت توفي سنة ٢٤٠ هـ فألف كتاب" سرقات الشعراء وما تواردوا عليه"[٣] وألف بعد ذلك الزبير بن بكار بن عبد الله القرشي المتوفى سنة ٢٥٦هـ كتاب" إغارة كثير على الشعراء"[٤]، ولا نتصور أن هذه الكتب جميعها لا تدرس السرقات دراسة منهجية، حقيقية إن هذه الكتب لم تصل إلينا، وصحيح أن أسماءها لا تدل على ما فى بطونها من دراسة، ولكنا نستبعد مع ذلك أن تكون هذه الكتب الثلاثة خالية من دراسة منهجية، خاصة وأننا نلمح فيها تخصيصاً لا تعميم فيه، فابن كناسة خصص دراسته لسرقات الكميت وحده، وكاد

(١) الدكتور محمد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات في النقد العربي ص ٩٥ – ٩٦ .

(٢) المرحوم الأستاذ طه أحمد ابراهيم : تاريخ النقد الأدبي عند العرب منالعصر الجاهلي إلى الارن الرابع الهجرى ص ١٦١ طبعة دار الكتب العلمية بيروت لبنان الطبعة الأولى ١٤٠٩هـ / ١٩٨٩م .

(٣) الدكتور محمد مصطفى هدارة : مشكلة السرقات فى النقد العربي ص ٨٨ وكذا ابن النديم : الفهرست ص ٧١ .

(٤) ياقوت الحموي : معجم الأدباء ٥/٦٤٤،٦٤٣ الطبعة الأولى دار الكتب العلمية ١٤١١هـ / ١٩٩١م ، ابن النديم : الفهرست ص ٧٣ .

يخص سرقاته من القرآن الكريم، وابن السكيت خصص كتابه لدراسة المعاني المشتركة بين الشعراء أما الزبير بن بكار فاقتصر على سرقات كُثَيِّر وحده .

وعلى هذا فإننا نتصور أن دراسة السرقات دراسة منهجية بدأت قبل حركة أبي تمام النقدية بعدة سنوات، فأبو تمام توفي سنة ٢٣١ هـ، وأول كتاب تناول سرقاته بطريقة منهجية هو كتاب (سرقات الشعراء) لأبي الفضل أحمد بن أبي طاهر طيفور سنة ٢٨٠هـ) . (١)

وإذا كان الأمر على هذا النحو فإن ما ذهب إليه أيضاً الدكتور خليفة الوقيان عندما تحدث عن هذا الأمر بقوله: (أما الذين تناولوا موضوع السرقات قبل الخصومة التي قامت حول مذهب أبي تمام، فكانوا يمرون بها مروراً عابراً) . (٢) فهذا كلام يجانب الصواب لما سبق أن ذكرناه .

ويبدو أنه متأثر بالحصري القيرواني الذي مر بموضوع السرقات مروراً عابراً كما يقول الدكتور هدارة . (٣) والدليل على تأثره أنه عندما أراد أن يثبت ذلك استعان بمقولة الجاحظ عن المعاني .

فهو يقول: (فقد أعلن الجاحظ رأيه الشهير في أن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي .

والبدوى والقروي، وإنما الشأن فى إقامة الوزن وتخير اللفظ، فكان هذا الرأى سبباً فى نشوب خلاف بنى أنصار اللفظ وأنصار المعنى، انتهى بغلبة أنصار اللفظ"(٤)

فالحصرى القروانى يقرر نفس الفكرة التى نادى بها الجاحظ عندما قال إن"المعانى مبسوطة إلى غير غاية، وممتدة إلى غير نهاية"(٥)، هذا بخلاف ما قاله عن الألفاظ فهى من وجهة نظرة" محصورة معدودة، ومحصلة محدودة"(٦) .

وتأسيساً على هذا فإن الدكتور يبدو متأثراً بما قاله الحصري القيرواني .

---

(١) الدكتور محمد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات في النقد العربي ص ٨٨ – ٩٦ .

(٢) الدكتور خليفة الوقيان: شعر البحتري دراسة فنية ص ٣٣٤ .

(٣) الدكتور محمد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات في النقد العربي ص ١٠١ .

(٤) الدكتور خليفة الوقيان: شعر البحترى (دراسة فنية) ص ٣٣٤ – ٣٣٥ .

(٥) الحصرى القيروانى (أبو إسحاق): زهر الآداب وثمر الألباب ٩٨/١ تحقيق زكى مبارك طبعة مطبعة الرحمانية بمصر سنة ١٩٢٥م .

(٦) الدكتور محمد مصطفى هدارة : مشكلة السرقات فى القند الأدبي ص ٩٥–٩٦ .

ثم يأتي بعد ذلك الآمدي الذي يُعَدَّ من أبرز الذين تحدثوا عن هذه القضية، فى حقل النقد العربى، كما أنه قد أَلَّف فى هذه القضية بحوثاً كثيرة ذكرها ابن النديم فى كتابه الفهرست، كما ذكرها أيضاً ياقوت الحموى فى كتابه معجم الأدباء، يقول ابن النديم متحدثاً عن مؤلفات الآمدى فى هذه القضية منها"كتاب فى أن الشاعرين لا تتفق خواطرهما" (١) وذكره أيضاً يا قوت، (٢) .

ومنها أيضاً" كتاب فرق ما بين الخاص والمشترك من معانى الشعر"(٣)، ويذكر ياقوت للآمدى كتاباً ثالثاً بقوله:" وله أيضاً كتاب الخاص والمشترك تكلم فيه على الفرق بين الألفاظ والمعانى التى تشترك العرب فيها ولا ينسب مستعملها إلى السرقة، وإن كان قد سبق إليها، وبين الخاص الذى ابتدعه الشعراء وتفردوا به ومن اتبعهم، وما قصر فى إيضاح ذلك وتحقيقه" (٤) .

ولكن من المؤسف أن هذه الكتب لم تصل إلينا وما وصل إلينا من مؤلفات الآمدى من كتب تناولت هذه القضية سوى كتاب" الموازنة بين الطائيين"، وعلى الرغم من هذا كله إلا أننا نستطيع بيان منهج الآمدى فى دراسته لهذه القضية، وإن كانت المبادئ والأسس التى احتواها الكتاب ليست فى مجملها إلا مبادئ عامة يقول الدكتور مندور:" هذا هو اتجاهه العام ولكنه فى الواقع لم يحدد ولا حاول أن يضع مقاييس دقيقة، ومنهجه فى هذه المسألة هو منهجه فى غيرها، أعنى منهجاً موضعياً إذ لكل حالة حكمها، والأمر عنده لا يعدو من الناحية النظرية حدود التوجيه العام، والآمدى يضع باستمرار المشاكل ويحلها وفقاً لطبيعة المشكلة التى تعرض" (٥) .

ويلخص الآمدى آراءه فى السرقات من خلال أقواله المتناثرة فى كتابه: –

١– كان النقاد القدامى يرون أن سرقة المعانى ليست من المساوئ التى تحط من قدر الشاعر يقول الآمدى:" إن من أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعانى من كبير مساوئ الشعراء، وخاصة المتأخرين إذ كان هذا باباً ما تعرى

(١) ابن النديم: الفهرست ص ١٥٥ .
(٢) ياقوت الحموى: معجم الأدباء ٤٧٤/٢ ، الطبعة الأولى ، دارالكتب العلمية ١٤١٣هـ /١٩٩٣م
(٣) ابن النديم: الفهرست ص ١٥٥، وكذا يا قوت الحموى: معجم الأدباء ٤٧٥/٢ .
(٤) يا قوت الحموى: معجم الأدباء ٤٧٦/٢ .
(٥) الدكتور محمد مندور: النقد المنهجى عند العرب ص ٣٦١ .

منه متقدم ولا متأخر" [١] وهذه نظرة جديدة للسرقات مشبعة بروح التسامح، ويعلق الدكتور هدارة على قول الآمدى السابق بقوله:" وهذه النظرة إلى السرقات جديدة مشبعة بروح التسامح الذى قد ينبئ عن فهم لحقيقة السرقات، كما أن الآمدى قد تنبه إلى أن التعصب ضد المحدثين كان السبب فى مغالاة النقاد فى استخراج سرقات أبى تمام على اعتبار أنه رأس مذهبهم" [٢] يقول الآمدى:" ولكن أصحاب أبى تمام ادعوا أنه أول سابق وأنه أصل فى الابتداع والاختراع فوجب إخراج ما استعاره من معانى الناس" [٣] .

٢- يخالف الآمدى أباضياء الذى بالغ فى تحديده مفهوم السرقة فقام بمناقشته والرد عليه مما يدل على اتساع أفقه ونظرته الموضوعية يقول الآمدى:" ولم يستعمل مما وصى به من التأمل وإعمال الفكر شيئاً، ولو فعل ذلك لرجوت أن يوفَّق لطريق الصواب، فيعلم أن السرقة إنما هى فى البديع المخترع الذى يختص به الشاعر، لا فى المعانى المشتركة بين الناس التى هى جارية فى عاداتهم، ومستعملة فى أمثالهم ومحاورتهم مما ترتفع الظنة فيه عن الذى يورده أن يقال: إنه أخذه من غيره" [٤] .

ويقول الآمدى وهو فى معرض الحديث عن سرقات أبى تمام:" ومما نسبه ابن أبى طاهر فيه إلى السرق وليس بمسروق، لأنه مما يشترك الناس فيه من المعانى، ويجرى على ألسنتهم ومنه ما نسبه إلى السرق والمعنيان مختلفان، فمما نسبه إلى السرق وليس بمسروق قول أبى تمام:-

أَلَمْ تَمُتْ يا شَقِيقَ الجُودِ مِنْ زَمَن فَقَالَ لى لَمْ يَمُتْ مَنْ لم يَمُتْ كَرَمُهْ [٥]

وقال: أخذه من قول العتابى:

رَدَّتْ صَنَائِعُهُ إِلَيْهِ حَيَاتَهُ فَكَأَنَّهُ مِنْ نَشْرِها مَنْشُورُ [٦]

---

(١) الآمدى: الموازنة ١ / ٣١١ تحقيق السيد صقر .

(٢) الدكتور محمد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات فى النقد العربى ص ١٤٣ .

(٣) الآمدى: الموازنة: ١/ ٣١١ تحقيق السيد صقر .

(٤) الآمدى: الموازنة ١ / ٣٤٦، تحقيق السيد صقر .

(٥) أبو تمام: ديوان أبى تمام بشرح الخطيب التبريزى ٤ / ١٣٧ تحقيق محمد عبده عزام .

(٦) المبرد: الكامل ٢/ ٣٤٩ تحقيق حنا الفاخورى الطبعة الأولى ١٤١٧ هـ / ١٩٩٧ م طبعة دار الجيل .

ويُعَلّق الآمدى على هذين البيتين بقوله:

" ومثل هذا لا يقال فيه مسروق، لأنه قد جرى فى عادات الناس – إذا مات الرجل من أهل الفضل والخير، وأثنى عليه بالجميل – أن يقولوا: ما مات من خلَّف مثل هذا الثناء ولا من ذكر بمثل هذا الذكر، وذلك شائع فى كل أمة، وفى كل لسان" (١) .

ولقد صدق الآمدى فى نظرته هذه، إذ الفن يتسع كثيراً لمثل ظواهر الأخذ تلك، ولكن فى حدود وبأسس تؤكد الحرص على الإبداع والأصالة، وقد تحول إلى استجابة دائمة لأصوات المتشددين والمتعصبين للقديم الذين تمسكوا" بعمود الشعر"، فجاء الشعراء المحدثون مدفوعين بعوامل فنية واجتماعية ليجعلوا السرقة الأدبية ظاهرة فنية عامة، ويجعلها النقاد قضية نقدية هامة، والسرقة صلتها بالشعر وثيقة لأن ما يقوم عليه الشعر من مقاييس وموازيين إما أن يكون نتاج الأصالة أو مأخوذاً بدون إضافة أو إعادة تشكيل إذ ما دام الفنان شاعراً أم ناثراً – يمتح من معين إنسانى فإنه – حتما – سيشترك مع غيره فى كثير من المعانى .

ولعل هذا ما دفع الدكتور هدارة للقول بأن هذه المشكلة لا نستطيع فهم مشكلة السرقات فى النقد العربى ما لم ندرك تماماً طبيعة الموضوعات النقدية والأدبية المتصلة بها، ومدى تأثيرها فى هذه المشكلة ثم يعدد تلك الموضوعات التى يمكن إيجاز آرائه بشأنها فيما يلى:

أولاً: الرواية والرواة:-

احتمال اضطراب الروايات فى تدوين الشعر العربى، بسبب تأخر تدوينه، الأمر الذى يسمح للنقاد ومؤرخى الأدب بادعاء السرقة على هذا الشاعر أو ذاك .

ثانياً: عمود الشعر ونهج القصيدة:-

إن عمود الشعر حصر طرائق القول فى نطاق ضيّق، مما حتم على الشعراء توجيه طاقاتهم ناحية المعانى الجزئية، والصنعة اللفظية، وهنا يقعون فيما وجب أن يقعوا فيه، إذ تتوارد معانيهم معانيهم الجزئية وصنعتهم اللفظية، ويشترك نهج القصيدة – ولعل ابن قتيبة أول من حدده كما أشرت من قبل – فى تضييق المجال أمام الشاعر، وتحديد الدائرة التى يتحرك فيها .

ثالثاً: اللفظ والمعنى:-

---

(١) الآمدى: الموازنة ١ / ١٢٣ .

يشترط أنصار اللفظ التجديد فى صياغة المعنى المطروق، حتى يصل الشاعر إلى صياغة جديدة تعجب أهل البلاغة، وتخمل الصياغة القديمة للمعنى القديم، أما أنصار المعنى فهم يحكمون بالسرقة لتشابه المعانى وتكرارها، ويفاضلون بين الشعراء على أساس استيفائهم للمعانى، أو التقصير فيها ولا يجعلون للفظ أو الصياغة أهمية فى ترجيح معنى على آخر .

رابعاً: الخصومة بين القدماء والمحدثين:-

فأنصار القديم يسفهون المحدثين، لأن معانيهم مأخوذة من الأقدمين، وليس فيها أى جديد وكان توسعهم فى هذا البحث أساس مشكلة السرقات . (١)

وهذه الطائفة من الأسباب تكاد تحيط بمسوغات شيوع ظاهرة توارد المحدثين على معانى القدماء والإلمام بها، والدوران فى نطاقها، واتخاذها أنماطاً تحتذى، ونماذج لا ينبغى الإسراف فى الخروج عليها، ولعل النقاد بالغوا فسمّوا تلك الظاهرة بالسرقات .

وعلى الرغم من هذا كله فإن هناك من النقاد من يرى أن السرقات الأدبية ما هى" فى الحقيقة إلا اعتراف عملى من المحدثين بأن من تقدمهم أمثال تحتذى، ونماذج يفرع على قوالبها" (٢) .

فقد يأخذ العربى عن الغربى والشرقى عن الغربى والغربي عن العربى، وهكذا، لأن الأدب الصادق العميق والإحساس هو أدب إنسانى فى لغة من لغات الأرض

ولدينا أمثلة كثيرة تؤكد تنقل المعانى عبر أجيال المبدعين، ومع ذلك ليست من السرق فى شيء، فمثلاً الشاعر الرومانسى العاطفى" لامرتين" شاعر فرنسا الأول له بيت من الشعر يقول:-

" Enomme revient toujours Ases Premiers a moursi "

ونثر هذا البيت هو:" يظل المحب متعلقاً بأيام الحب الأولى، مشوقاً إليها دائماً"

ونظم هذا البيت فى إطار عربى هو:-

والمرء (منا) أبداً راجعٌ إلى (هوى من) حبه الأول (١)

---

(١) الدكتور محمد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات فى النقد العربى ص ٢٣٥-٢٤٤ .

(٢) الدكتور إبراهيم سلامة: بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ص ٣٠٦ .

فهذا البيت الذى جاء به" لا مرتين" فى القرن التاسع عشر للميلاد، قد جاء فى ديوان أبى تمام قبل ألف سنة فى بيتين من أجمل ما يروى من المعنى، ومن أعذب ما يقال فى اللفظ، ومن أصدق ما يقع فى الاختبار – الإنسانى حيث يقول:

نَقِّلْ فُؤادَكَ حَيْثُ شِيءت من الهوى ما الحبُّ إلاَّ للحبيب الأَوَّلِ

كمّ مَنْزِلٍ فى الأرض يَأْلَفُه الفتى وحنينه أبداً لأول مَنْزِلِ (٢)

والعقدة التى تدور حولها رواية" راسين" التى بعنوان" اندروماك" بنيت كلها على التردد فى اختيار – أهون الشَّرَّين، فالذى يحب يجد محبوبه مغرماً بآخر وهكذا تدور الرواية، وهذه الفكرة التى بنت شهرة راسين فى الأدب الفرنسى قد أبرزها" مجنون ليلى" فى بيت واحد من الشعر قبل" راسين" بتسعة قرون حينما قال:

جُنِنَّا بِلَيْلَى وَهْىَ جُنّت بِغَيْرِنَا وَأُخْرَى بِنا مَجْنُونَةٌ لا نُرِيدُهَا (٣)

ويرى الشاعر (ت . س . إليوت) T . S . Eliot " أن أى شاعر أو أى فنان لا يمكن أن يدعى معنى لنفسه، إذ لابد من وجود صلة قوية بين معانيه ومعانى الشعراء الأقدمين، ولعل من أهم عناصر الجمال الأدبى مقارنة فن المحدثين من الشعراء بفن أسلافهم، ولابد للحكم على الشعر الحديث من تقدير مستواه بالنسبة لمستويات الأقدمين، وعلى الشاعر ألاَّ ينقل من القديم دون أن يسبغ شخصيته على ما ينقله وإلا كان مقلداً سخيفاً، كما أن عليه ألاّ يقلد شاعراً بعينه، فهذا عمل يزيد تجربة الناشيء فحسب، ولكن عليه أن يكون محيطاً بمجرى التيار الرئيسى للفن، ثم عليه بعد ذلك أن يؤمن بهذه الحقيقة: وهى أن الفن لا يتغير، ولكن مادة الفن هى التى لا يمكن أن تبقى كما هى" (٤) .

على أن فكرة الإبداع الفنى قد جابهت الكثير من الاعتراضات وقد أثارها الصولى عندما قال" إن المتأخرين إنما يجرون بريح المتقدمين ويصبون على

---

(١) راجع هذا المثال فقد أورده الدكتور عبد الرؤف أبو السعد: مفهوم الشعر فى ضوء نظريات النقد العربى ص ٢٦٧ .

(٢) أبو تمام: ديوان أبى تمام بشرح الخطيب التبريزى ٤ / ٢٥٣ تحقيق محمد عبده عزام .

(٣) ورد البيت فى ديوان الشاعر بالرواية الآتية:

وكيف يحب القلب من لا يحبه بلى قد تريد النفس من لا يريدها

الديوان ص ٨٥ .

(٤) Eliot , T .S .: jhe sacred Wood Methuen & co . ltd , london P: 44,45 ,46 .

قوالبهم، ويستمدون بلعباهم وينتجعون كلامهم، وقلما أخذ أحد منهم معنى من متقدم إلا أجاده" . (١)

وقد ترتب على هذا أن ظهرت طائفة من النقاد نادت بفكرة استنفاد المعانى، وأن الأول لم يترك للآخر شيئاً لم تكن من وحى الخصومة بين القدماء والمحدثين، وإنما هى فكرة أقدم من هذه الخصومة بكثير، وقد أشار إليها زهير بن أبى سلمى بقوله:-

ما أَرَانا نَقُولُ إِلاَّ مُعَاراً أَوْ مُعَاداً مِنْ لَفْظِنَا مَكْرُوراً (٢)

ويحدثنا أبو عبيدة أن رجلاً من بنى تميم أتى الفرزدق فقال: قد قلت شعراً فانظر فيه، وأنشده فقال الفرزدق: يا ابن أخى: إن الشعر كان جملاً بازلاً عظيماً فأخذ امرؤ القيس رأسه، وعمرو بن كلثوم سنامه، وعبيد بن الأبرص فخذه، والأعشى عجزه، وزهير كاهله، وطرفه كركرته، والنابغتان جنبيه وأدركناه ولم يبق إلا المذارع والبطون فتوزعناه بيننا" (٣) .

ويقول (لا برويير) La Bruyere إلى مثل هذا المبدأ حين قال Tous estdit (٤) وكما فهم أكثر نقاد العرب هذا المبدأ – على أن المعانى موجودة فى كل عصر، وأن المحدثين من الشعراء يقرون بتناولهم معانى الأقدمين، ولكنهم يأخذون فى تحويرها بالصياغة الجديدة وبما يتلمسون من ألوان البديع، انتصاراً منهم للفظ أو للصورة الشعرية على المعنى – كذلك كان الأمر بالنسبة للنقاد الأوروبيين، فقد رأينا كيف كانوا يقدسون الأدب الكلاسيكى القديم ويلزمون الشعراء باتخاذ نماذج منه، ولا يعتبرون ذلك تقليداً ممجوجاً أو سرقة فاضحة، ما دام الشاعر يحور هذه المعانى بطريقة من الطرق، وأهم هذه الطرق التعبير الجديد عن المعنى القديم، ولهذا اهتم النقاد الأوربيون منذ عهد بعيد بالعبارة الشعرية، يقول هوارس:" إن عبارة الشاعر لا يمكن أن تكون شيئاً جامداً متفقاً عليه، فإن وظيفة اللغة فى الشعر أن تعبَّر وتبيَّن، ولكن تجارب الإنسان التى وجد الشعر للتعبير عنها دائمة التغير والتبدل، لأنها آخذة أبداً فى

(١) الصولي: أخبار أبى تمام ص ١٧ .
(٢) زهير بن أبى سلمى: ديوانه .
(٣) المرزبانى: الموشح .
(٤) SAINSBURY:- A HisTOry Ofchiticism and Literary tast in Europe: vol 3 :8 London TG 22 .

الازدياد، وكلما نمت التجارب وازدادت، وجب على لغة الشعر أن تجاريها، وأن تتمشى معها، إذا أريد منها أن تكون صادقة التعبير، واللغة بمثابة الشجرة والألفاظ منها بمثابة الورق، وعلى مدى السنين تتساقط الأوراق القديمة، وتنمو بدلاً منها أوراق حديثة، والشجرة باقية كما هى" (١) .

وتأسيساً على ما سبق ذكره نستطيع أن نقرَّ أن ما أورده الآمدى فى هذا الشأن، وتحديده لمفهوم السرقة ومعناها، فالسرقة من وجهة نظره لا تكون إلا فى البديع المخترع من المعانى التى عرفت لشاعر بعينه ثم يأتى شاعر آخر فيسرق منه هذا الجديد البديع، عندئذ فقط يقال إن شاعراً سرق من آخر، وقد ضرب الآمدى مثلاً لهذا النوع عندما ذكر أن بيتى أبى تمام:

ورَكْب كأطْرَاف الأَسنّة عَرَّسُوا عَلَى مِثْلِهَا وَاللَّيْلُ تَسْطُو غَيَاهِبُهْ
لأَمْر عَلَيْهِمْ أَنْ تَتِمَّ صُدُورُهُ وَلَيْسَ عَلَيْهِمْ أَنْ تَتِمَّ عَوَاقِبُهْ (٢)

أخذ صدر البيت الأول من قول كُثيِّر:

وَرَكْبٍ كَأَطْرافِ الأَسِنَّةِ عَرَّجُوا قَلاَئِصَ فِي أَصْلاَبِهِنَّ نُحُولُ (٣)

ويشبه قول البعيث:

أَطَافَتْ بِشُعْثٍ كَالأَسِنَّةِ هُجَّدٍ بِخَاشِعَةِ الأَضْوَاءِ غُبْرٍ صُحُونُهَا (٤)

وأخذ معنى البيت الثانى من قول الآخر:

غُلامُ وَغَىً نقحَّعَهَا فَأَبْلَى فَخَانَ بَلاءَهُ الزَّمَنُ الخَوءونُ
فَكَانَ عَلَى الفَتَى الإِقْدَامُ فِيهَا وَلَيْسَ عَلَيْهِ مَاجَنَتِ المَنُونُ (٥)

ويذكر أيضاً من هذا النوع أمثلة كثيرة منها أيضاً:

وقال جران العود يصف الخيال:

سُقْياً لِزَوْدِكَ مِنْ زَوْرٍ أَتَاكَ بِهِ حَدِيثُ نَفْسِكَ عَنْهُ وَهْوَ مَشْغُولُ (١)

---

(١) لاسل أبر كرمبى قواعد النقد الأدبى ص ١٤٧ – ١٤٨ ترجمة محمد عوض محمد الطبعة الثالثة لجنة التأليف والترجمة والنشر .

(٢) أبو تمام: ديوان أبى تمام بشرح الخطيب التبريزى ١ / تحقيق محمد عبده عزام .

(٣) كثير عزة: ديوانه ص ٢٥٣ شرح قدرى مايو الطبعة الأولى ١٤١٦ هـ / ١٩٩٥ م دار الجيل بيروت .

(٤) الصولى: أخبار أبى تمام ص ١١٧ .

(٥) ابن منظور: لسان العرب مادة (مجن) .

فذكر العلة فى طروق الخيال، وهو السابق إلى هذا المعنى، فأخذه العباس بن الأحنف:

خَيَالُكَ حِينَ أَرْقُدُ نُصْبَ عَيْنِى إلى وقْت انْتـبَاهِى مَا يَزُولُ
وَلَيْسَ يَزُورُنى صِلةً، وَلِكنْ حَدِيثُ النَّفْسِ عَنْكِ بِه الوَصُولُ (٢)

فتبعه الطائى فقال:

زَارَ الخَيَالُ لَهَا، لاَ، بَلْ أَزَارَكَهُ فِكْرٌ إِذَ نَامَ فِكْرُ النَّاسِ لَمْ يَنَمِ (٣)

وقال أيضاً فى هذا المعنى:-

نَمْ فَمَا زَارَكَ الخَيَالُ وَلَكِنَّ كَ بِالفِكْرِ زُرْتَ طَيْفَ الخَيَالِ (٤)

ويؤكد الآمدى هذا المعنى فى الباب الأول عند حديثه عن" احتجاج الخصمين"، إذ يقول ردّاً على ما يدعيه أبو ضياء بشر بن تميم وما يدعيه أنصار أبى تمام على البحترى من أنه سرق الكثير من معانى أبى تمام " أما ادعاؤكم كثرة الأخذ منه فقد قلنا: إنه غير منكر أن يكون أخذ منه لكثرة ما كان يرد على سمع البحترى من شعر أبى تمام فيعتلق معناه: قاصداً لأخذ، أو غير قاصد، ولكن ليس كما ادَّعيتم وادعاه أبو الضياء بشر بن يحيى فى كتابه، لأنّا وجدناه قد ذكر ما يشترك الناس فيه، وتجرى طباع الشعراء عليه، فجعله مسروقاً، وإنما السرق يكون فى البديع الذى ليس للناس فيه اشتراك، فما كان من هذا الباب فهو الذى أخذه البحترى من أبى تمام، لا ما كثَّر فيه أبو الضياء وحشا به كتابه "(٥).

فالآمدى قد استطاع من خلال كتابه أن يفصل فى موضوع السرقة الشعرية، وأن يحدد الإطار الذى تقع فيه وأن يضع حدّاً لهذا الخلط الكبير الذى لازم موضوع السرقات، والذى جانب فيه كثيرون وجه الحق وتورطوا فى أخطاء يأباها النقد النزيه المنصف فأدرك الآمدى بفطنته وذوقه السليم أن الشاعر إذا أراد أن يسرق لا يعمد إلى الشائع أو المتداول من المعانى، وإنما يعمد إلى الجديد المخترع الذى يقع عليه

(١) جران العود النميرى: ديوانه ص ٥٥ طبعة دار الكتب المصرية .
(٢) أبو على القالى: الأمالى ٢٢٩/١، الطبعة الأولى دار الكتب العلمية بيروت ١٤١٦هـ/١٩٩٦م .
(٣) أبو تمام: ديوانه بشرح الخطيب التبريزى ٣ / ١٨٥ .
(٤) أبو تمام: ديوانه ص ٤٥٩ .
(٥) الآمدى: الموازنة ١ / ٥٥ تحقيق السيد صقر .

الشاعر لأول مرة، لا لأن الشائع لا تظهر فيه السرقة فحسب بل لأن السارق يريد أن يقع هو الآخر على الجديد المبتدع .

٣- ذكر الآمدى تسمية مناسبة هى" الاتفاق" فى وصف المعنى المتداول كالمثل على ألسنة الناس حين يأخذه المتأخر عن المتقدم، وقد جاء بهذه التسمية خلال تعليقه على قولهم: إن البحترى سرق معنى قول أبى تمام:-

جَرَىَ الجُودُ مَجْرَى النَّومِ مِنْهُ فَلَمْ يَكُنْ بِغَيْرِ سَمَاحٍ أَوْ طِعَانٍ بِحَلِمِ[١]

وقول البحترى:-

ويَبِيتُ يَحْلُمُ بالمَكَارِمِ والعُلَى حَتَّى يَكُونَ المَجْدُ جُلَّ مَنَامِهِ[٢]

ويعلق الآمدى على هذا الأمر موضحاً وواضعاً الحدود الفاصلة فى الأخذ بقوله: " وهذا المعنى موجود فى عادات الناس، ومعروف فى معانى كلامهم، وجار كالمثل على ألسنتهم، بأن يقولوا لمن أحب شيئاً أو استكثر منه: فلان لا يحلُم إلا بالطعام، وفلان لا يحلم إلا بفلانة من شدة وجده بها، وهذا الزنجىّ ما حُلْمه إلا بالتمر، ولا يقال لما كانت هذه سبيله: سرق وإنما يقال له: اتفاق، فإن كان واحد سمع هذا المعنى أو مثله من آخر واحتذاه، فإنما ذكر معنى، وقد عرفه واستعمله لا أنه أخذه سرق" [٣] .

٤- لا وجه للاتهام بالسرقة حين لا يكون بين المعنيين تناسب أو تقارب، وحين يقتصر الاتفاق على الألفاظ يقول الآمدى:" غير أن" أبا الضياء" استكثر من هذا الباب، وخلط به ما ليس من السرق فى شيء، ولا بين المعنيين تناسب ولا تقارب، وأتى بضرب آخر ادّعى أيضاً فيه السرق والمعانى مختلفة، وليس فيه إلاّ اتفاق ألفاظ ليس مثلها مما يحتاج واحد أن يأخذه من آخر؛ إذ كانت الألفاظ مباحة غير محظورة" [٤]

فالآمدى بهذا الرأى يحاول أن يضيّق دائرة الاتهام بالسرقة، فيخرج منها سرقة المعانى للمتأخرين، ويسمى أخذ المعانى المعروفة فى كلام الناس اتفاقاً أو احتذاءً،

(١) أبو تمام ديوانه بشرح الخطيب التبريزى ٤ / ١٣٢ تحقيق محمد عبده عزام .
(٢) البحترى: ديوانه ٣ / ١٩٨٥ تحقيق حسن كامل الصيرفى .
(٣) الآمدى: الموازنة ١ / ٣٤٧ تحقيق السيد صقر .
(٤) السابق: ١ / ٣٤٦ .

كما ينفى السرقة حين تختلف المعانى، وينحصر الاتفاق فى الألفاظ، ويكاد يقصرها على البديع المخترع، الذى يخص به الشاعر، وحين نضع آراءه بإزاء ما فعله المسرفون فى إحصاء السرقات مثل ابن أبى طاهر، وأبى الضياء بشر بن يحيى، ومهلهل بن يموت، فسوف نتبين مدى اعتداله فى مناقشة القضية .

ولم يقف تحديد الآمدى للسرقة فى هذا الإطار وحده، وإنما استطاع بحثه أن يحدد لنا المواضع التى لا يجوز فيها أن نحكم على الشاعر بأنه أخذ عن صاحبه، وقد لخصها لنا طه أحمد إبراهيم فى المواضع الآتية:-

أ- المعنى المشترك بين الناس، الذى يجرى على ألسنتهم، كتشبيه الحسن بالشمس والبدر والجواد بالغيث والبحر، لأن هذه المعانى مما تفطن إليه النفس بفطرتها دون أن تحتاج إلى إلهام أو وحى من شاعر آخر .

ب- كذلك لا يجوز ادعاء السرقة عند اختلاف المعنيين، فليس لناقدٍ أن يقول إن بيت أبى تمام:

إِذَا سَيْفُهُ أَضْحَى عَلَى الهَامِ حَاكِماً غَدَا العَفْوُمِنْهُ وَهْوَ فى السَّيْفِ حَاكِمُ[1]

مأخوذ من قول مسلم بن الوليد:-

يَغْدُو عَدُوُّكَ خَائِفاً فَإِذَا رَأَى أَنْ قَدْ قَدَرْتَ عَلَى الْعِقَابِ رَجَاكَا [2]

فلا سرقة هنا لأن المعنيين مختلفان" [3] .

حـ – لا تكون السرقة إلا فى المعانى، إذ الألفاظ مباحة غير محظورة، واللفظ يؤخذ ولا يعد أخذه سرقة [4]، يقول الآمدى:" ومما أدّعى فيه" أبو ضياء" على البحترى السرقة والاتفاق فى أكثر ذلك إنما هو فى الألفاظ التى ليست بمحظورة على أحد" [5] فمن ذلك قول أبى تمام:

إِنَّ الصَّفَائِحَ مِنْكَ قَدْ نُضِدَتْ عَلَى مُلْقَى عِظَامٍ لَوْ عَلِمْتِ عِظَامِ [6]

وقول البحترى:-

(١) أبو تمام: ديوانه بشرح التبريزى ٣ / ١٨١ تحقيق محمد عبده عزام .

(٢) البيت فى الموازنة للآمدى ١ / ١٢٩ تحقيق السيد صقر .

(٣) طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد العربى حتى القرن الرابع الهجرى ص ٥٧٨، ٧٥٩ .

(٤) السابق: نفس الموضع .

(٥) الآمدى: الموازنة ١ / ٣٦٣ .

(٦) أبو تمام: ديوانه بشرح التبريزى ٣ / ٢٠٣ تحقيق محمد عبده عزام .

مَسَاعٍ عِظَامٌ لَيْسَ يَبْلَى جَدِيدُهَا وَإِنْ بَلِيَتْ مِنْهُمْ رَمَائمُ أَعْظُم (١)

ويعلق الآمدى موضحاً الفرق بين معنى الشاعرين بقوله:" أراد أبو تمام أن عظام الرجل الذى رثاه عظام القدر، وأراد البحترى أن مساعى القوم عظام لا يبلى جديدها وإن بليت عظامهم" (٢) .

ثم يضيف قائلاً:" وليس ههنا اتفاق إلا فى لفظ العظام لا غير" (٣) .

٥- يؤمن الآمدى بالسرقة الممدوحة والأخذ الحسن، وقد أشار ابن طباطبا العلوى إلى هذه المسألة وتحدث عنها فى كتابة، على الرغم من أن الآمدى لم يُفَصّل القول فى أنواع السرقة الممدوحة، بل إن كل ما ظهر لنا من السرقات التى عرضها أنه يقدر فضيلة الاختيار، فهو يُفَضَّل بيت أبى تمام:-

أَثَافٍ كَالْخُدودِ لُطِمْنَ حُزْناً وَنُؤْيٌ مِثْلُ مَا انْفَصَمَ السَّوَارُ (٤)

على بيت المرار الفقعسىّ فى وصف الأثافى:

أَثَرُ الوُقودِ عَلَى جَوَانِبِهَا بِجُدُودِهِنَّ كَأَنَّهُ لَطْمُ (٥)

ثم يعلق الآمدى موضحاً سر أفضلية أبى تمام على المرار بقوله: " أورد المعنى فى مصراع وأتى فى المصراع الثانى بمعنى آخر يليق به فأجاد، إلاّ أن بيت المرار أشرح وأظهر معنى، لقوله:" أثر الوقود على جوانبها " فأبان المعنى الذى من أجله أشبهت الخدود الملطومة" (٦) .

ثم يضيف الامدى شيئاً أبان لنا مدى نظرته الموضوعية فى هذه القضية عندما نفى أى فضيلة لمن يأخذ المعنى بعينه، ويضرب أمثلة كثيرة من هذا النوع نذكر منها:-

وقال مسلم بن الوليد فى وصف الخمر:

قتلت وعاجلها المدير فلم تقد فإذا به قد صيَّرَتْهُ قتيلا (٧)

---

(١) البحترى: ديوانه ٣ / ١٩٤٤ تحقيق حسن كامل الصيرفى .

(٢) الآمدى: الموازنة ١ / ٣٦٤ .

(٣) السابق: ١ / ٣٦٤ .

(٤) أبو تمام: ديوانه بشرح التبريزى ٢ / ١٥٣ تحقيق محمد عبده عزام .

(٥) الشريف المرتضى: أمالى المرتضى ٢ / ٣٤ تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة سنة ١٩٥٤ م .

(٦) الآمدى: الموازنة ١ / ٦٨ .

(٧) مسلم بن الوليد الأنصارى (صريع الغوانى)، ديوانه ص ٤٨ تحقيق الدكتور سامى الدهان دار المعارف سنة ١٩٧ م .

أخذه الطائى فأحسن الأخذ، فقال:

إِذَا اليَدُ نَالَتْهَا بِوتْر تَوَقَّرَتْ عَلَى ضِغْنِهَا ثُمَّ اسْتَفَادَتْ مِنَ الرَّجْلِ [١]

ثم يستدرك الآمدى على هذا الأمر بقوله:" فإن كان أخذه من ديك الجن فلا إحسان له فيه؛ لأنه أتى بالمعنى بعينه"[٢] قال ديك الجن:-

تَظَلُّ بِأَيْدِيناَ تَتَعْتَعُ روحُهَا وَتَأْخُذُ مِنْ أَقْدَامِنَا الرَّاحُ ثَارَهَا [٣]

يقول الآمدى: كذا وجدته فيما نقلت، وليس ينبغى أن نقطع على أيهما أخذ من صاحبه ؟ لأنهما كانا فى عصر واحد" [٤] .

ويذكر أيضاً الآمدى مثالاً لهذا النوع من السرقة بقوله:

وقال النابغة يصف يوم حرب:

تَبْدُو كَوَاكِبُهُ وَالشَّمْسُ طَالعَةٌ لاَ النُّورُ نُورٌ وَلاَ الإِظْلاَمُ إِظْلاَمُ [٥]

أخذه الطائى، وذكر ضوء النهار وظلمة الدخان فى الحريق الذى وصفه فقال:

ضَوْءٌ مِنَ النَّارِ والظَّلْمَاءُ عَاكِفَةٌ وَظُلْمَةٌ مِنْ دُخَانٍ فِى ضُحَى شَحِبِ

فَالشَّمْسُ طَالِعَةٌ مِنْ ذَا، وَقَدْ أَفلَتْ وَالشَّمْسُ وَاجِبَةٌ مِنْ ذَا وَلَمْ تَجِبِ [٦]

٦- يؤمن الآمدى بأن الشاعر المتأخر إذا قام بعكس المعنى من المتقدم فإن ذلك يبعده عن السرقة ويضرب مثالاً لهذا النوع يقول:

وقال أبو العتاهية:

كَمْ نِعْمَةٍ لاَ نَسْتَقِلُّ بِشُكْرِهَا لله فِى طَىِّ المَكَارِهِ كَامِنَهْ [٧]

---

(١) أبو تمام ديوانه بشرح الخطيب التبريزى ٤ / ٥٢٠ وقد وردت روايته على هذا النحو

إِذَا اليَدُ نَالَتْهَا بِوتْر تَوَقَّرَتْ عَلَى ضِغْنِهَا ثُمَّ اسْتَفَادَتْ مِنَ الرَّجْلِ

(٢) الآمدى: الموازنة ١ / ٦١ تحقيق السيد صقر .

(٣) ابن أبى عون: التشبيهات ص١٨١، تحقيق محمد عبد المعيد خان، جامعة كمبردج سنة ١٩٥٠ م .

(٤) الآمدى: الموازنة ١ / ٦١ .

(٥) النابغة الذبيانى ديوانه ص ٨٣ تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم .

(٦) أبو تمام: ديوانه بشرح الخطيب التبريزى ١ / ٥٤ تحقيق محمد عبده عزام .

(٧) أبو العتاهية: ديوان أبى العتاهية ص ٦٥٠ تحقيق شكرى فيصل، مطبعة المجمع العلمى العراقى بدمشق .

ويعلق الآمدى بقوله:" أخذه الطائى فقال وأحسن، لأنه جاء بالزيادة التى هى عكس المعنى الأول" (١) .

قَدْ يَنْعَمُ اللهُ بِالْبَلْوَى وَإِنْ عَظُمَتْ ويَبْتَلِى اللهُ بَعْضَ القَوْمِ بالنَّعَمِ (٢)

وقال آخر فى السحاب:

كَأَنَّ صَبْيَيْنِ بَاتَا طُولَ لَيْلِهِمَا يَسْتَمْطِرَانِ عَلَى غُدْرَانِهِ المُقَلاَ (٣)

فقال الطائى وحَوَّل المعنى وأجاد:

كَأَنَّ الغَمَامَ الغُرَّ غَيَّبْنَ تَحْتَهَا حبيباً فَمَا تَرْقَى لَهُنَّ مَدَامِعُ (٤)

٧- يقرر الآمدى أن السرقة الكاملة فى اللفظ والمعنى، ولا شك أنها أوضح أنواع السرقة فقد قال الفرزدق هاجياً جريراً:

أَنْتُمُ قَرَارَةُ كُلَّ مَدْفعِ سَوْءَةٍ وَلِكُلَّ سائِلَةٍ تَسِيرُ قَرَارُ (٥)

أخذ أبو تمام اللفظ والمعنى جميعاً فقال:

وَكَانَتْ لَوْعَة ثُمَّ اطْمَأَنَّتْ كَذَاك لِكُلَّ سَائلةٍ قَرَارُ (٦)

ويورد أيضاً مثالاً آخر لسرقة اللفظ والمعنى جميعاً يقول الآمدى .

وقالت مريم بنت طارق ترثى أخاها فى أبيات أنشدناها ابن الأنبارى فى أماليه:

كُنَّا كَأَنْجُمِ لَيْلٍ بَيْنَنَا قَمَرٌ يجلو الدُّجَى، فَهَوى مِنْ بَيْنِنَا القَمَرُ (٧)

---

(١) الآمدى: الموازنة ١ / ٩١ .

(٢) أبو تمام: ديوانه بشرح أبى بكر الصولى ص ٣١٦ تحقيق الدكتور خلف رشيد نعمان – وزارة الثقافة والفنون – الجمهورية العراقية سنة ١٩٧٨ م، وكذا ديوانه بشرح الخطيب التبريزى ٣ / ٢٨٠ .

(٣) راجع هذا البيت الآمدى: الموازنة ١ / ٩٢ .

(٤) أبو تمام: ديونه بشرح الخطيب التبريزى ٤ / ٨٥٠ .

(٥) الفرزدق: ديوانه ١ / ٤٨٦ شرح الدكتور على مهدى زيتون طبعة دار الجيل بيروت وقد وردت روايته على هذا النحو

أَنْتُمُ قَرَارَةُ كُلَّ مَدْفعِ سَوْءَةٍ * وَلِكُلَّ دافعة تَسِيلُ قَرَارُ

(٦) أبو تمام: ديوانه بشرح الخطيب التبريزى ٢ / ١٥٣ تحقيق محمد عبده عزام .

(٧) أبو تمام: ديوان الحماسة بشرح التبريزى ١ / ٣٩٤، ملتزم الطبع محمد سعيد الرافعى الطبعة الثالثة، مطبعة السعادة بمصر سنة ١٣٤٦ هـ / ١٩٢٧ م، وكذا ديوان الحماسة بشرح

أخذ أبو تمام اللفظ والمعنى جميعاً، فقال:

كَأَنَّ بَنى نَبْهَانَ يَوْمَ وَفَاتِه نُجُومُ سَمَاءٍ خَرَّمِنْ بَيْنِهَا البَدْرُ (١)

أو أخذه من قول جرير يرثى الوليد بن عبد الملك:

أَمْسَى بنوهُ وَقَدْ جَلَّتْ مُصِيبَتُهُمْ مِثْلَ النُّجُومِ هَوَى مِنْ بَيْنَها القَمَرُ (٢)

ويعلق الآمدى مبدياً حيرته وشكوكه فى هذا الأمر بقوله:" ولست أدرى أيهما أخذ من صاحبه أمريم أخذت من جرير ؟ أم جرير أخذ منها ؟" (٣) .

ويزيد بعد ذلك المسألة غموضاً فجعلنا نتحبر ولا ندرى ما الصواب عندما ذكر رواية عن دعبل بن على الخزاعى الذى فيها يعزى أن الآخذ قد تمَّ من أبى سلمى من ولد زهير بن أبى سلمى واسمه مكنف عندما قام برثاء ذفافة أحد بنى عبس يقول الآمدى:" وروى دعبل بن على الخزاعى لأبى سلمى المزنى – من ولد زهير، واسمه مكنفٌ – الذى يهجو بنى القعقاع آل ذُفافة العبسيين، فيقول:

إنَّ الضرَاطَ بِهِ تَعَاظَمَ مَجْدُكُمْ فَتَعَاظَمُوا ضَرِطاً بَنِى القَعْقَاعِ (٤)

قال دعبل: فلما مات ذفافة رثاه أبو سُلْمَى فقال:

أَبَعْدَ أَبى الْعَبَّاس يُسْتَعْتَبُ الدَّهْرُ وَمَا بَعْدَهُ لِلدَّهْرِ عُتْبَى وَلاَ عُذْرُ
إِذَا مَا أَبُو الْعَبَّاسِ خَلَّى مَكَانَهُ فَلاَ حَمَلَتْ أُنْثَى وَلاَ مَسَّهَا طُهْرُ
أَلاَ أَيُّهَا النَّاعِى ذُفَافَةَ ذَا النَّدَى تَعِسْتَ وَشَلَّتْ مِنْ أَنَامِلِكَ الْعَشْرُ
وَلاَ مَطَرَتْ أَرْضاً سَمَاءٌ وَلاَ جَرَتْ نُجُومٌ، وَلاَ لَذَّتْ لِشَارِبِهَا الخَمْرُ
كَأَنَّ بَنى القَعْقَاع يَوْمَ وَفَاتِهِ نُجُومٌ سَمَاءٍ خَرَّ مِنْ بَيْنَها البَدْرُ
تُوفِيَتِ الآمَالُ بَعْدَ وَفَاتِهِ فَأَصْبَحَ فِى شُغْلٍ عَنِ السَّفرِ السَّفْرُ
يُعَزَّوْنَ عَنْ ثَاوٍ تُعَزَّى بِهِ العُلاَ وَيَبْكِى عَلَيْه البَأْسُ والمجْدُ والشَّعْرُ

المرزوقى ٢ / ٩٤٩ تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون – لجنة التأليف والترجمة والنشر – مصر ١٩٥١ / .

(١) أبو تمام: ديوانه بشرح الخطيب التبريزى ٤ / ٨١ .

(٢) جرير: ديوانه بشرح محمد بن حبيب ص ٢٤٢ تحقيق الدكتور نعمان محمد أمين طه (ذخائر العرب) طبعة دار المعارف .

(٣) الآمدى: الموازنة ١ / ٧٢ .

(٤) الصولى (أبو بكر محمد بن يحيى): أخبار أبى تمام ص ٢٠٠ تحقيق خليل محمود عساكر وآخرين، بيروت دون تاريخ .

وَمَا كَانَ إلاَّ مَالَ مَنْ قَلَّ مَالُهُ وَذُخْرَاً لِمَنْ أَمْسَى وَلَيْسَ لَهُ زُخْرُ (١)

قال أبو عبد الله: محمد بن داود بن الجراج، قال أبو محمد اليزيدى: أنشدنى دعبلٌ هذه القصيدة، وجعل يُعَجَّبُنى من الطائى فى ادعائه إياها، وتغييره بعض أبياتها" (٢) .

ويذكر المرزبانى تعليق دعبل بقوله:" سرق أبو تمام أكثر هذه القصيدة فأدخلها فى شعره" (٣).

ويوضح المرزبانى ما يقصده دعبل فقال:" يعنى قصيدة أبى تمام التى على روى هذه الأبيات، ورثى فيها محمد بن حميد" (٤) وأولها:

* كَذَا فَلْيجِلَّ الخَطْبُ وَلْيَفْدَحِ الأَمْرُ * (٥)

ويدافع الصولى عن أبى تمام فى هذه المسألة بقوله:" وحدثنى محمد بن موسى بهذا الحديث مرة أخرى ثم قال: فحدثت الحسن بن وهب بذلك، فقال: أما قصيدة مكنف هذه فأنا أعرفها، وشعر هذا الرجل عندى، وقد كان أبو تمام ينشدنيها وما فى قصيدته شيء مما فى قصيدة أبى تمام، ولكن دعبلاً خلط القصيدتين إذ كانا على وزن واحد، وكانتا مرثيتين – ليكذب على أبى تمام"(٦).

ويبدو أن الصولى متعصباً لدرجة بعيدة مع شاعره ولا يدور إلا فى فلك التعصب حينما يتحدث عن خصومه فيقول:" وليت أبا تمام بعيب منى من يجل فى علم الشعر قدره .. ولكنه منى بمن لا يعرف جيداً ولا ينكر رديئاً إلا بالادعاء" (٧) .

بل إنه ليتعدى هذا إلى التجريح القبيح إلى الإسفاف بالشتم الصريح حين يستشهد بمثل قول العتابى:

---

(١) المرزبانى: الموشح ص ٤٠٨، ٤٠٩ تحقيق على محمد البجاوى، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع .

(٢) الآمدى: الموازنة ١ / ٧٢، ٧٣ .

(٣) المرزبانى: الموشح ص ٤٠٩ .

(٤) السابق: ص ٤٠٩ .

(٥) هذا صدر بيت لمطلع قصيدة فى رثاء محمد بن حميد الطائى وعجزه:

* فليس لعين لم يفض ماؤه عذر *

(أبو تمام: ديوانه بشرح الخطيب التبريزى ٤ / ٧٩) .

(٦) الصولى: أخبار أبى تمام ص ٢١٠ .

(٧) السابق: ص ٣٩ تحقيق محمد عبده عزام وآخرين، طبعة لجنة التأليف والترجمة القاهرة ١٩٣٧

فَلَوْ أَنَّ لَحْمِى إِذْ وَهَى لَعِبَتْ بِهِ أُسُودٌ كرَامٌ أَوْ ضِبَاعٌ وَأَذْؤُبُ
لَهَوَّنَ مِنْ وَجْدِى وَسَلَّى مُصُيبِتِى وَلَكِنَّ أَوْدَى بِلَحْمِىَ أَكْلُبُ (١)

تلك إذن هى روح التعصب التى هيمنت على الصولى فجاء كتابه دفاعاً خالصاً عن أبى تمام وليس عملاً نقدياً موضوعياً، إذ إن الكتاب من أوله حتى ص ٥٦ يضم رسالته إلى أبى الليث وتحمل فى ثناياها دفاعاً خالصاً عن أبى تمام، ويورد من ص ٥٩ حتى ص ١٤٠ ما جاء فى تفضيل أبى تمام ممن تحزبوا له وناصروه على حين يورد فصل المعايب جد مبتسر من ص ٢٤٤ إلى ص ٢٤٨ فيما يقل عن خمس صفحات (٢) .

٨- يقرر الآمدى متأثراً بمن قبله من النقاد ويردد حقيقة هامة وهى تأثير البيئة فى تشابه المعانى يقول الآمدى مشيراً إلى هذا الأمر:"وأنا أذكر هذين البابين فى موضعهما من هذا الكتاب، وأبين ما أخذه البحترى من أبى تمام على الصحة، دون ما اشتركا فيه، إذ كان غير منكر لشاعرين مكثرين متناسبين ومن أهل بلدين متقاربين أن يتفقا فى كثير من المعانى، ولا سيما ما تقدم الناس فيه وتردد فى الأشعار ذكره، وجرى فى الطباع والاعتياد من الشاعر وغير الشاعر استعماله"(٣)

وقد اتخذ الآمدى من هذا المبدأ وسيلة استطاع من خلالها الدفاع عن البحترى فى بعض سرقاته التى قررها النقاد إذ إنه لا يجعل هذه المعانى من قبيل السرقة بل إنها تسربت إليه لقرب بلده من بلد أبى تمام، فيقول الآمدى أيضاً:" قال صاحب البحترى: إلا أنّا – مع هذا – لا ننكر أن يكون قد استعار بعض معانى أبى تمام، لقرب البلدين، وكثرة ما كان يطرق سمع البحترى من شعر أبى تمام فيُعَلَّق شيئاً من معانيه، معتمداً للأخذ أو غير معتمد" (٤) .

وثمة مقاييس نقدية استخدمها فى النظر ودراسة هذه القضية إذ نراه يعتمد على الفطنة النفسية والاستعداد الذى يعتمد على الموهبة فى سَبْرِ أغوار الصور الخيالية وفهمها، وقد اهتم به كمقياس من المقاييس الرئيسية التى اعتمد عليها والآمدى يشير

(١) الصولى : أخبار أبى تمام ص ٣٨.
(٢) نفسه: راجع منهج الكتاب .
(٣) الآمدى: الموازنة ١ / ٥٦ .
(٤) الآمدي : الموازنة ٨١/١ .

إلى هذا الأمر بقوله:" ولما كانت طريقة الشاعر وجنس شعره على ما وصفته لا يتبين إلا لطائفة من الناس، وهم ذوو البلاغة، وأهل الأطباع النقية، والقرائح السليمة، وكان من سواهم لا يعلمه ولا لهم جملته حتى تقع الموازنة فيه بين بيت وبيت، ومعنى ومعنى" (١) .

" ثم قد يتأتى جنس من العلوم لطالبه ويتسهل، ويمتنع عليه جنس آخر ويتعذر، لأن كلَّ امرئ إنما ييسر له ما فى طينته قبوله، وما فى طباعه تعلمه"(٢)

ويشير الدكتور مندور إلى أن الآمدى كان يتمتع بهذه الفطنة النفسية بقوله:"ولقد يرى الناقد خطأ الشاعر فى المعانى، وهنا لا يعتمد على ما يرويه فحسب، بل يعود إلى نفسه يستجلى حقائقها فيتخذها سبيلاً للحكم على إصابة الشاعر أو عدم إصابته فيما يذكر من حقائق نفسية وهنا يظهر الآمدى فطنة صادقة ومعرفة بالنفوس تستحق الإعجاب" (٣) ويشير الآمدى إلى هذا الأمر بقوله:

وقال أبو تمام:

دَعَا شَوْقُهُ يَا نَاصِرَ الشَّوْقِ دَعْوةً فَلَبَّاهُ الدَّمْـع بِجَرْ ِى وَوَابِلُهْ (٤)

فقال البحترى:

نَصَرْتُ لَهَا الشَّوْقَ اللَّجُوجَ بِعَبْرةٍ تَلاَحَقُ فِى أَعْقَابِ وَصْلٍ تَصَرَّمَا(٥)

فالبحترىُ قد أخذ معنى أبى تمام على الرغم من أن أبا تمام قد أخطأ فى هذا المعنى ويوضح الآمدى هذا الخطأ عندما تناوله فى باب أخطاء أبى تمام بقوله:

ومن خطائه قوله فى باب الفراق:

دَعَا شَوْقُهُ يَا نَاصِرَ الشَّوْقِ دَعْوةً فَلَبَّاه طَلٌّ الدَّمْعِ يَجْرى ووابله

يعلق الآمدى على هذا البيت بقوله:" أراد أن الشوق دعا ناصراً ينصره فَلبَّاهُ الدمع، بمعنى أنه يخفف لا عج المنثوق، ويطفئ حرارته، وهذا إنما هو نصرة للمشتاق

(١) الامدى: الموازنة ٣ / ٤٧٢ تحقيق الدكتور عبد الله حمد محارب الطبعة الأولى مطبعة المدنى نشر مكتبة الخانجى ١٤١٠ هـ / ١٩٩٠ م .

(٢) لآمدى: الموازنة ١ / ٤١٩ تحقيق السيد صقر .

(٣) الدكتور محمد مندور: النقد المنهجى عند العرب ص ١١٨ .

(٤) أبو تمام: ديوانه بشرح الخطيب التبريزى ٣ / ٢٢ .

(٥) البحترى: ديوانه ٣ / ٢٠٣٨ تحقيق حسن كامل الصيرفى الطبعة الثالثة (ذخائر العرب) طبعة دار المعارف .

على الشوق، والدمع إنما هو حرب للشوق، لأنه يثلمه ويتخونه ويكسر حدَّه "[١] كما قال البحترى:

وَبُكَاءُ الدَّيَار ممَّا يَرُدُّ الشَّـ ـوْقَ ذِكْرَاً وَالحُبَّ نِضْوَاً ضَئُيلا [٢]

قولـه:" يرد الشوق ذكراً" أى: يخففه ويثلمه حتى يصير ذكراً لا يقلق ولا يزعج كإقلاق الشوق، وقوله" والحب نضوا" أى يصغره ويمحقه[٣] كما قال جرير:

فَلَمَّا الْتَقَى الحَيَّانِ أُلْقِيَتْ الْعَصَى ومَاتَ الْهَوَى لَمَّا أُصِيبَتْ مَقَاتِلُهْ [٤]

فلو كان الدَّمع ناصراً للشوق لكان يقويه ويزيد فيه، ألا ترى أنك تقول: قد ذبحنى الشوق إليك فالشوق عدُوّ المشتاق وحربه، والدمع سلسه لتخفيفه عنه، وهو حرب للشوق، وليس بهذا الخطأ خفاء[٥].

وقد تبعه البحترى فى هذا الخطأ فقال ينعى الديار التى وقف عليها:-

نَصرْتُ لَهَا الشَّوْقَ اللَّجُوجَ بِعَبْرَة تَلاحَقْنَ فِى أَعْقَابِ وَصْلٍ تَصَرَّمَا [٦]

ولقد فطن الآمدى فى نظراته النقدية إلى مسألة خطيرة تتعلق بأصالة الفن وروح المبدع وهى المعانى الإنسانية والذوق الرفيع الذى يؤهل صاحبه إلى إدراك البعد البؤرى لنزعات النفوس وطبائعها وقد أشار إليها الدكتور مندور بقوله:"وفى الحق إن الكثير من نقد الآمدى يقوم على معان إنسانية وذوق دقيق، وإدراك لنزعات النفوس، وهذه هى التى تقوده أول الأمر إلى النقد" [٧] ثم يستدل الآمدى على صحة ما يراه بأمثله كثيرة نذكر منها:-

قال أبو تمام:-

لَمَّا اسْتَحَرَّ الوَدَاعُ المَحْضُ وانْصَرَمَتْ أَوَاخِرُ الصَّبْرِ إلاَّ كَاظِماً وَجِمَا

رَأَيْتُ أَحْسَـنَ مَرْئىً وَأَقْبَحُهُ مُسْتَجْمِعِينَ لِى التَّوْدِيعَ والعَنَما [٨]

---

(١) الآمدي : الموازنة ٢٢١/١ .

(٢) السابق : ١٧٦٣/٣ .

(٣) الآمدي: الموازنة ٢٢١/١ .

(٤) جرير: ديوانه بشرح محمد بن حبيب ٢ / ٩٦٤ تحقيق الدكتور نعمان محمد أمين طه .

(٥) الآمدي : الموازنة ٢٢١/١ .

(٦) البحترى: ديوانه ٣ / ٢٠٣٨ .

(٧) الدكتور محمد مندور: النقد المنهجى عند العرب ص ١١٩ .

(٨) أبو تمام: ديوانه بشرح الخطيب التبريزى ٣ / ١٦٧ تحقيق محمد عبده عزام .

ويعلق الآمدى على قول أبى تمام بقوله:" كأنه استحسن إصبعها واستقبح إشارتها إليه بالوداع، وهذا خطأ فى هذا المعنى، أتراه ما سمع قول جرير:

أَتَنْسَى إِذْ تُوَدّعُنَا سُلَيْمَى بِفَرْعِ بَشَامَةٍ ؟ سُقِيَ البَشَامُ ! (١)

فدعا للبشام بالسقيا لأنها ودعته به فسر بتوديعها، وأبو تمام استحسن إصبعها، واستقبح إشارتها، ولعمرى إن منظر الفراق منظر قبيح، ولكن إشارة المحبوبة بالوداع لا يستقبحه إلا أجهل الناس بالحب، وأقلهم معرفة بالغزل، وأغلظهم طبعاً وأبعدهم فهماً" (٢) .

والحقيقة إن كل من الأدباء والشعراء يسهمون بقدر فى تعلية هذا البناء، وهكذا تتفق مقاييس النقد العربى حول السرقات، ووضع الأطر التى تفرق بين الأصالة والتقليد، والسرقة والإبداع والأصالة فى الفن الشعرى ضرورية لتحقيق جماله الفنى المتنوع، وأن مجرد تفكير الشعراء، وبخاصة من ينتمون إلى جيل الخلف والأخذ والانتهاب، والسطوة على الجهد الفنى للشعراء والأدباء، فإن هذا يؤثر فى الشعر والأدب بعامة من ناحيتين:-

ناحية أصالته، وإخضاعها للجهد الفنى المبذول من قبيل الجهد المكرر مما يوقف عملية التجديد والإبداع المصاحبين للفن الشعرى .

والناحية الثانية: اتساع ميدان الشعر ليسمح بخلط عجيب واختلاط شاع لا يستطيع الناقد معه تتبع حركة الإبداع وتقويمها واستخلاص ما توجبه فى مجال البحث النقدى بسبب مثل هذا الخلط والاختلاط .

لكن كيف نجمع بين الأخذ – لا النهب – والإبداع ؟ وللرد على هذا السؤال فإننا نقول لا نستطيع تصور وحدة تجمع الأخذ والإبداع إلاّ إذا تصورنا عالم المعانى الإنسانية تصوراً دقيقاً لأنه عالم يشترك فيه الناس جميعهم، فكل إنسان لديه خبرات ومعان تكاد تتحد مع خبرات ومعانى الإنسان الآخر، وعلى هذا فما يشترك فيه الناس وتتمثله طباع الفنانين والأدباء والشعراء لا يسمى مسروقاً ومنهوباً لأن الإحساس به واحد .

---

(١) جرير: ديوانه بشرح محمد بن حبيب ص ٢٧٩ تحقيق الدكتور نعمان محمد أمين طه .

(٢) الآمدى: الموازنة ١ / ٢٣٠ تحقيق السيد صقر .

ومهما يكن من أمر فهذه النظرات التى استعرضتها كانت نظرات الآمدى تجاه قضية السرقات وإن كان معظم هذه النظرات قد رددها النقاد الذين سبقوه .

ولنترك الآمدي بعد ذلك وننتقل إلى القاضي الجرجاني لنقف على آرائه ومنهجه فى تلك القضية .

(٢) قضية السرقات الأدبية عند القاضى الجرجانى

اختلفت نظرة القاضى الجرجانى عن غيره إلى قضية السرقات الأدبية، وذلك لأن النقاد الذين سبقوه قد تناولوا هذه القضية تناولاً تقليدياً، ولم يحكموا الذوق الأدبى فى هذه المسألة وقد كان ذلك لأن" أكثر البلاغيين من طبقة صاحب" المفتاح" ومن بعده قلَّ حظُّهم من الملكة البيانية الأصيلة، وغلبت عليهم روح الجدل والمنطق، وأدى هذا إلى أن يتعرضوا بأسلوبهم التقريرى لعلاج المسائل الجمالية فى الفن الأدبى، وهم لم يعدوا أنفسهم إعداداً أدبياً يشحذ الذهن، ويستثير العواطف الإنسانية التى يتحرى الأدب والأدباء إثارتها، وإن كان بعضهم أعدَّ نفسه إعداداً جدلياً يبعد عن أهداف الأدب ومراميه" .(١)

وقد لاحظ القاضى الجرجانى هذه الحقيقة ومن ثمَّ وجدناه ينتقد هؤلاء المتعصبين المغالبين الذين أكثروا من اللغط واتهام المتبنى بالسرقات داعياً إياهم إلى وجوب التأني والاستوثاق فى الحكم، يقول:" قد أنصفناك فى الاستيفاء لك، والتبليغ عنك، ولسنا ننكر كثيراً مما قلته، ولا نرد اليسير مما ادعيته، غير أن لخصمك حججاً تقابل حججك، ومقالاً لا يُقَصّرَ عن مقالك، وزعم خصمك أنك وأصحابك وكثيراً منكم لا يعرف من السرق إلا اسمه فإن تجاوزه حصل على ظاهره، ووقف عند أوائله، فإن استثبت فيه، وكشف عنه، وجد عارياً من معرفة واضحة، فضلاً عن غامضه، وبعيداً من جليَّه قبل الوصول إلى مشكله، وهذا باب لا ينهض به إلا الناقد البصير، والعالم المُبَرَّز، وليس كل من تعرض له أدركه استوفاه واستكمله" .(٢)

ثم يكشف بعد النقاب عن منهجه فى تناول هذه القضية، فهو يختلف عن غيره من النقاد الذين سبقوه، ويصرح المرحوم طه أحمد إبراهيم مبيناً أن القاضى الجرجانى يعد من النقاد الأفذاذ فى هذا المضماربقوله:" وأخص ما يمتاز به القاضى الجرجانى انفساح أفقه فى النظر، وقدرته على جمع أشتات ما يعرض له فى تحليل حسن،

(١) الدكتور بدوى طبانة: السرقات الأدبية ص٥-٦، الطبعة الثالثة، دار الثقافة بيروت .

(٢) القاضى الجرجانى: الوساطة بين المتنبى وخصومه ص١٧٨ تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى، طبع بمطبعة عيسى البابى الحلبى وشركاه .

وتعليل سائغ مقبول"[١]، ومن ثم فإنه يمكن تحديد منهج القاضى الجرجانى فى عدة نقاط أهمها:-

أولاً: يزعم القاضى الجرجانى أن قضية السرقات، والحكم على الشاعر مسألة ليست يسيرة بل هى مسالة صعبة تحتاج إلى جهابذة من النقاد الذين يعرفون مذاهب وطرق الشعراء يقول:" وهذا باب لا ينهض به إلا الناقد البصير، والعالم المبرز، وليس كل من تعرض له أدركه، ولا كل من أدركه استوفاه واستكمله، ولست تعد من جهابذة الكلام، ونقاد الشعر، حتى تميز بين أصنافه وأقسامه، وتحيط علماً برتبه ومنازله، فتفصل بين السرق والغضب، وبين الإغارة والاختلاس"[٢]،

كما أنه يصرح بعدم قدرته على الحكم على معنى ما بأنه مبتكر مبتدع، أو أن شاعراً من الشعراء قد سبق إلى كذا وكذا من المعانى، على نحو ما فعل النقاد القدامى لا سيما ابن قتيبة، يقول القاضى الجرجانى:" وليس لك أن تلزمنى تمييز ذلك وإفراده والتنبيه عليه بأعيانه كما فعله كثير ممن استهدف للألسن، ولم يحترز من جناية التهجم فقال: معنى مزد، وبيت بديع، ولم يُسْبَق فلان إلى كذا، وانفرد فلان بكذا، لأنى لم أَدَّعِ الإحاطة بشعر الأوائل والأواخر، بل لم أزعم أنى نصفته سماعاً وقراءة، فدع الحفظ والرواية، ولعل المعنى الذى أَسِمُه بهذه السمة، والبيت الذى أضيفه إلى هذه الجملة فى صدر ديوان لم أتصفحه، أو تصفحته ولم أعثر بذلك السطر منه، أو عسانى أن أكون رويته ثم نسيته، أو حفظته لكنى أغلفت وجه الأخذ منه، وطريقة الاحتذاء به" .[٣]

وتأسيساً على ما سبق نجد القاضى الجرجانى يمسك عن الحكم بالسرقة على أى شاعر ويهيب بغيره من النقاد من بت الحكم على شاعر بالسرقة، فهذه الدعوى هى التى نادى بها من خلال نصه السابق الذى أورده يقول :" ولهذا السبب أحظر على نفسى، ولا أرى لغيرى بت الحكم على شاعر بالسرقة، وقد أحسن أحمد بن أبى طاهر فى محاجة البحترى لما ادعى عليه السرقة قوله:-

(١) المرحوم الأستاذ طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبى عند العرب ص١٩٠.
(٢) القاضى الجرجانى: الوساطة ص١٨٣ .
(٣) السابق : ص ١٦٠ .

والشعر ظهر طريق أنت راكبه فمنه منشـــــــــعب أو غير منشعب
وربما ضم بين الركب منهجه وألصق الطنب العالى على الطنب(١)

وثمة أمر مهم أريد أن أشير إليه وهو على الرغم من هذه الدعوى التى قرَّرها القاضى الجرجانى ونادى بها وجعلها ركيزة مهمة فى صرح منهجه أقول على الرغم من ذلك كله فقد وجدناه لم يلتزم تماماً بما نص عليه فقد أورد بعض السرقات خلال دراسته العلمية للسرقات دون تحرز منه فى الحكم عليها .

ولعل من أبرز الأمثلة التى تؤكد ذلك:-

قال أبو تمام:-

وماسَا فَرْتُ فى الآفاق إلاَّ وَمِنْ جَدْوَاكَ رَاحِلَتى وَزَادِي(٢)

وقال أبو الطيب:-

مُحِبُّكَ حَيْثُما اتَّجَهَتْ رِكَابِي وَضَيْفُكَ حَيْثُ كُنْتَ مِنَ البِلاد(٣)

يعلق القاضى الجرجانى على هذين البيتين ويبت فى هذا التعليق بالحكم بالسرقة يقول القاضى الجرجانى(٤):" وهذا من أقبح ما يكون من السرق، لأنه يدل على نفسه باتفاق المعنى والوزن والقافية، ومثل المصراع الأول لأبى الطيب وهو محتذ قول البحترى:-

مَتَى أُسَيِّرْ في البلادِ رَكائِبِي أَجِدَ سَائِقِي يَهوِى إِليكَ وَقَائِدي(٥)

وقد لاحظ أبو تمام قول المُثَقِّب:-

إِلى عَمْرٍو وَمَــنْ أَثْنَى عَلَيْهِ أَحنِى النَّجِدَاتِ وَالحِلْمِ الرَّزِينِ(٦)

ثانيا: دعى القاضى الجرجانى لأن نتعمق فى المعانى الشعرية وألا يكون الهم الأكبر فى تتبع الأبيات المتشابهة والمعانى المتناسخة طلب الألفاظ والظواهر دون الأغراض والمقاصد يقول مبيناً ذلك:" وأول ما يلزمك فى هذا الباب ألا تقصر السرقة على ما ظهر ودعا إلى نفسه دون ما كمن ونضج عن صاحبه، وألا يكون همك فى

(١) القاضي الجرجاني : الوساطة ص ٢١٥ .
(٢) أبو تمام: ديوانه بشرح الخطيب التبريزى ٧٩/١ تحقيق محمد عبده عزام .
(٣) أبو الطيب المتنبى: ديوانه ٣٦٥/١ .
(٤) القاضى الجرجانى: الوساطة ص٢٤٩ .
(٥) البحترى: ديوانه بتحقيق حسن كامل الصيرفى ١٣٧/١ .
(٦) القاضى الجرجانى: الوساطة ص٢٥٠ .

تتبع الأبيات المتشابهة والمعانى المتناسخة طلب الألفاظ والظواهر دون الأغراض والمقاصد، ولن تكمل ذلك حتى تعرف تناسب[١] قول لبيد:-

وَمَا المَالُ وَالأَهْلُونَ إِلاَّ وَدَائِعٌ وَلَا بُدَّ يَوْماً أَنْ تُرَدَّ الوَدَائِعُ[٢]

وقول الأفوه الأزدى:-

إِنَّما نِعْمَةُ قَـــــــوْمٍ مُتْعَةٌ وَحَـــيَاةُ المَرْءِ ثوْبٌ مُسْتَعَارُ[٣]

ويعلق القاضى الجرجانى على هذين البيتين بقوله:" وإن كان هذا ذكر الحياة وذلك ذكر المال والولد، وكان أحدهما جعل وديعة والآخر عارية" .[٤]

ويرى الدكتور محمد مندور أن القاضى الجرجانى فى هذا الموضع" لم يستطع أن يفلت مما تورط فيه غيره من إظهار المهارة الكاذبة فى تتبع سرقات موهومة والكشف عنها كشفاً لا يدل إلا على أنهم يحفظون الكثير من الشعر فى الفنون المختلفة" .[٥]

❁❁❁

ثالثاً: يقرر القاضى الجرجانى أن السرقات الأدبية أنواع متعددة كثيرة وبين كل نوع والآخر اختلاف ظاهر، ويقوم القاضى بحصر هذه الأنواع فى المصطلحات الآتية بقوله:-" ولست تعد من جهابذة الكلام، ونقاد الشعر حتى تميز بين أصنافه وأقسامه، وتحيط علماً برتبه ومنازله ، فتفصل بين : السرق والغَصْب ، وبين الإغارة والاختلاس ، وتعرف الإلمام من الملاحظة، وتفرق بين المشترك الذى لا يجوز ادعاء السرق فيه، والمبتذل الذى ليس أحد أولى به، وبين المختص الذى حازه المبتدئ فملكه، وأحياه السابق فاقتطعه فصار المعتدى مختلساً سارقاً، والمشارك له محتذياً تابعاً، وتعرف اللفظ الذى يجوز أن يقال فيه: أخذ ونقل، والكلمة التى يصح أن يقال فيها: هى لفلان دون فلان" .[٦]

بالتأمل فى النص السابق تدرك أن القاضى الجرجانى قد أورد أنواع السرقات فى صورة مصطلحات ذكرها مجتمعه عنده لأول مرة، فالنقاد المتقدمون قد استخدموا

(١) القاضى الجرجانى: الوساطة ص ٢٥٠ .
(٢) لبيد بن ربيعة : ديوانه ص ٨٩ طبعة دار صادر ، بيروت.
(٣) القاضى الجرجانى: الوساطة ص٢٠١ .
(٤) السابق : الصفحة نفسها .
(٥) الدكتور محمد مندور: النقد المنهجى عند العرب ص٢٨٥ .
(٦) القاضى الجرجانى: الوساطة ص ١٨٣ .

بعض المصطلحات وأثبت القاضى بعضها الآخر لأول مرة، وإن كان من الواضح أن هذه المصطلحات كانت مقررة عند النقاد فى عصره، ولكننا على الرغم من ذلك كله لا نعرف دلالة هذه المصطلحات فى ذهن القاضى من وجهة نظره، وإنما كان الأمر كذلك لأن القاضى قد أهمل تفصيل هذه المصطلحات ولم يقم بشرحها أو تحديدها، كما نجده أيضاً قد استخدم فى مواضع أخرى مصطلحات جديدة لم تضف إلى مجموع هذه المصطلحات، فعلى سبيل المثال يذكر مصطلح"النقل" يقول الجرجانى:" والسرق – أيدك الله – داء قديم، وعيب عتيق، وما زال الشاعر يتعين بخاطر الآخر، ويستمد من قريحته، ويعتمد على معناه ولفظه، وكان أكثره ظاهراً كالتوارد الذى صدرنا بذكره الكلام، وإن تجاوز ذلك قليلاً فى الغموض لم يكن فيه غير اختلاف الألفاظ، ثم تسبب المحدثون إلى إخفائه بالنقل والقلب وتغيير المنهاج".(١)

ثم يقوم القاضى الجرجانى بتفسير هذا المصطلح وهو النقل بقوله:" ... فإن الشاعر الحاذق إذا علق المعنى المختلس عدل به عن نوعه وصنفه، وعن وزنه ونظمه، وعن رويه وقافيته، فإذا مر بالغبى الغفل وجدهما أجنبيين متباعدين، وإذا تأملهما الفطن الذى عرف قرابة ما بينهما، والوصلة التى تجمعهما" .(٢)

ويعقب ذلك القاضى الجرجانى بمثال يوضح صحة ما ينص عليه يقول كثير:

أُرِيدُ لِأَنْسَى ذِكْرَهَا فَكَأَنَّما تَمَثَّلُ لي ليلى بكل سبيل(٣)

وقال أبو نواس:

مَلِكٌ تَصَوَّر فى القُلُوبِ مِثَالُهُ فَكَأَنه لم يَخْلُ منه مكان (٤)

ثم يقول معلقاً عليهما:" فلم يشكَ عالم فى أن أحدهما من الآخر، وإن كان الأول نسيباً والثانى مديحاً" (٥)، ومن ثم فإن اصطلاح" النقل" – إذن – عند القاضى الجرجانى يعنى نقل المعنى من غرض لآخر .

---

(١) السابق: ص٢١٤ .

(٢) القاضى الجرجانى: الوساطة ص٢٠٤ .

(٣) كثير عزَّ: ديوانه ص ٢٧٦ شرح قدرى مايو ، الطبعة الأولى ، طبعة دار الجيل ١٤١٦هـ – ١٩٩٥م .

(٤) أبو نواس: ديوانه ص ٥٩ شرح محمود طبعة القاهرة سنة ١٨٩٨ م .

(٥) القاضى الجرجانى: الوساطة ص ٢٠٥ .

وثمة اصطلاح آخر يوجد فى ذات النص الذى ورد فيه مصطلح" النقل" وهو مصطلح" القلب" يقول القاضى الجرجانى ذاكراً هذا المصطلح ويقوم أيضاً ببيان دلالته:" ومن لطيف السرق ما جاء به على وجه القلب، وقصد به النقض" [١] على نحو ما نرى من قول المتنبى:-

أَأُحِبُّه وَأُحِبُّ فيه مَلامَةً إنَّ المَلاَمَةَ فِيه مِنْ أَعْدَائِهِ [٢]

إنما نقض قول أبى الشيص:-

أجد الملامة فى هواك لذيذةً حُبّاً لِذِكْرِكَ فَلْيَلُمْنِى اللُّوَّمُ [٣]

وعلى أية حال فما سبق كان جملة الاصطلاحات الخاصة بأنواع السرقة والتى لم يكشف النقاب عن معظمها، وأسأل الله أن يقيض لهذه المصطلحات من يقم بتحديد دلالتها التى قصدها القاضى الجرجانى .

❁ ... ❁ ... ❁

رابعاً:■ لا يطلق القاضى الجرجانى الاتهام بالسرقة على الشعراء جزافاً مثل غيره من النقاد وإنما وجدناه يقوم بنفى وجودها فى حالات ومواضع كثيرة يقوم الدكتور مصطفى هدارة بحصرها على النحو الآتى:-

١- **توارد الخواطر**:- يقول القاضى الجرجانى:-" إن الشاعر المحدث إذا وافق شعره بعض ما قيل أو اجتاز منه بأبعد طرف، قيل: سرق بيت فلان وأغار على قول فلان، ولعل ذلك البيت لم يقرع قط سمعه ولا مرَّ بخلده، كأن التوارد عندهم ممتنع، واتفاق الهواجس غير ممكن" [٤] .

٢- **المعنى المشترك عام الشركة**:- يقول القاضى الجرجانى:" فمتى نظرت فرأيت أن تشبيه الحسن بالشمس والبدر، والجواد بالغيث والبحر، والبليد البطيئ بالحجر والحمار، والشجاع الماضى بالسيف والنار، والصب المستهام بالمخبول فى حيرته، والسليم فى سهره، والسقيم فى أنينه وتألمه ٠ أمور متقررة فى النفوس، متصورة

(١) لسبق: ص ٢٠٦ .

(٢) المتنبى: ديوانه المرسوم بـ " التبيان بشرح الديوان للعكبرى ١ – ٤ مطبعة مصطفى البابى الحلبى بالقاهرة ١٩٣٦ م .

(٣) العكبرى:- التبيان بشرح الديوان ١ – ٤ .

(٤) القاضى الجرجانى: الوساطة ص ٥٢ .

للعقول، يشترك فيها الناطق والأبكم، والفصيح والأعجم، والشاعر والمفحم – حكمت بأن السرقة عنها منتفية، والأخذ بالاتباع مستحيل ممتنع" [1] .

ويبدو أن الدكتور محمد مندور لا يوافق هذا الرأى على إطلاقه، ولكنه يضع شرطاً يراه فى غاية الأهمية وهو الصياغة الشعرية إذ يراها هى المحك الذى من خلالها نستطيع أن نحكم بالسرقة من عدمها يقول:" ولكننا فى الحق لا نستطيع أن نسلم له بكل ما قال، بل هو نفسه لا يسلم به فى الصفحات التالية من كتابه، وذلك لأن المهم فى الشعر ليس معناه وإنما هو صياغته، وفى الصياغة تكون السرقة عادة مهما كان المعنى مشتركاً أو متبذلاً" [2] .

والحقيقة إن الدكتور مندور صائب فى هذا الرأى، ولكن القاضى قد فطن إلى هذه الحقيقة فقام بتوضيحها عندما تحدث عن السرقة الممدوحة، وسيأتى الحديث عنها بَعْدُ .

٣- **المعنى المخترع الذى تُدوول واستفاض:**- يقول الجرجاني موضحاً إياه بقوله " فحمى نفسه عن اسرق، وأزال عن صاحبه مذمة الأخذ، كما يشاهد ذلك فى تمثيل الطلل بالكتاب والبرد، والفتاة بالغزال فى جيدها وعينيها، والمهاة فى حسنها وصفائها، ومتى شيءت أن ترى ما وصفت عياناً، وتعلمه يقيناً، فاعترض أول عامى غفل تستقبله، وأعجمى جلف تلقاه، ثم سَلْه عن البرق فإنه يؤدى إلى معنى قول عنترة:-

أَلاَ يَامَا لِذَا الْبَرْقِ اليَمَانِى يُضِئُ كَأَنَّهُ مِصْبَاحُ بَانِ [3]

---

(١) السابق: ص ١٨٣ – ١٨٤ .

(٢) الدكتور محمد مندور: النقد المنهجى عند العرب ص ٢٨٤ ملتزم الطبع والنشر مكتبة نهضة مصر ومطبعته – الفجالة – القاهرة .

(٣) القاضى الجرجانى: الوساطة ص ١٨٥، وقد تنبه القاضى الجرجانى فى هذا الموضع إلى تأثير الظروف الاجتماعية والطبيعية الواحدة فى تشابه المعانى بين الشعراء فهو يقول: "وقد يكونه هذا الباب ما تتسع له أمة، وتضيق عنه أخرى، ويسبق إليه قوم دون قوم؛ لعادة = =أو عهد أو مشاهدة أو مراس، كتشبيه العرب الفتاة الحسناء بتريكة النعامة، ولعل فى الأمم من لم يرها، وحمرة الخدود بالورد والتفاح، وكثير من الأعراب من لم يعرفهما، وكأوصاف الفلاة وفى الناس من لم يُصحِرْ، وسير الإبل، وكثير منهم لم يركب " راجع فى ذلك القاضى الجرجانى: الوساطة ص ١٨٦ .

والقاضى الجرجانى ليس أول من أثبت فكرة المعنى المبتدع الذى تدوول واستفاض، كما لاحظ المرحوم طه أحمد إبراهيم من قبل [١]، فقد سبقه فى هذا المضمار ابن سلام وابن قتيبة اللذين فطنا إلى هذه الفكرة، ولكن القاضى الجرجانى قام بتوضيح هذا المعنى المبتدع الذى تدوول واستفاض .

ويرى الدكتور إبراهيم سلامة أن القاضى قد تسامح بهذه الفكرة تسامحاً كبيراً فى باب السرقات يقول:" ولعل هذا التسامح بإباحية الأدب إلى هذا الحد، كان من أجل الدفاع عن المتنبى صاحبه" [٢] .

وعلى أية حال فإننى لا أوافق هذا الرأى، كما لا أعتقد أن هذه الفكرة تنبئ عن تسامح ما من جانب القاضى، وما ذاك إلا لأنها أساس سليم لا يمكن للناقد الذكى إلاّ أن يأخذ به .

٤- **الألفاظ لمنقولة المتداولة:**- أن القاضى الجرجانى يرفض أن تُسمى السرقة فى" الألفاظ المنقولة المتداولة" وإنما يدعى ذلك فى اللفظ المستعار أو الموضوع، يقول:" ومتى طالعت ما أخرجه أحمد بن أبى طاهر، وأحمد بن عمار من سرقات أبى تمام، وتتبعه بشر بن يحيى على البحترى، ومهلهل بن يموت على أبى نواس عرفت قبح آثار الهوى، وازداد الإنصاف فى عينك حسناً" زعم مهلهل أن قول أبى نواس:

إِلَيْكَ أَبَا العَبَّاسِ مِنْ بَيْنِ مَنْ مَشَى عَلَيْهَا امْتَطَيْنَا الحَضْرَمِيَّ المُلَسَّنَا [٣]

مأخوذ من قول كثير:-

لَهُمْ أُزُرٌحُمْرُ الحَوَاشِى يَطَوْنَهَا بِأَقْدَامِهِم الحَضْرَمِيَّ المُلَسَّنِ [٤]

وقد رد القاضى الجرجانى على زعم مهلهل بن يموت بقوله:" والحضرمى الملسن أشهر عند العرب من أن يفتقر فيه إلى قول كُثَيِّر أو غيره، وإنما هو صنف من نعالهم كان مستحسناً عندهم، فما فى ذكر أبى نواس له من السرقة المعروفة شيء، ثم لو ذكر بعض شعرائنا اليمانى المُخَصَّر والكنانى المُطَبَّق ثم وجدناه فى شعر غيره، أكنا

(١) المرحوم طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبى عند العرب ص ١٧٩ دار الكتب العلمية بيروت .

(٢) الدكتور إبراهيم سلامة: بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ص ٢٣٣، نشر مكتبة الأنجلو طبع بمطبعة أحمد مخيمر بالقاهرة سنة ١٩٥٠ م .

(٣) أبو نواس: ديوانه ص ٧٦ .

(٤) ابن منظور: لسان العرب مادة (لسن) . وكذا كثير عزة : ديوانه ص٣٧٧.

نقول أنه مأخوذ منه ؟ أو كنا نُعِدُّه سرقة ؟ وليس بين البيتين اتصال ولا تناسب إلا فى هذه اللفظة، لأن كُثَيِّراً مدح قوماً فوصفهم بالمرح والنعمة والخيلاء، وذكر سبوغ أُزُرِهم وأنهم يطأونها بنعالهم الحضرمية الملسنة هواناً بها، وقصد أبو نواس معنى آخر فذكر أنه قصد ممدوحه ماشياً وامتطى نعله الحضرمية الملسنة، فما أرى بينهما غير ما ذكرت" (١) .

٥- **تشابه أسلوب الكلام:**- يرفض القاضى أن تقع السرقة لمجرد تشابه أسلوب الكلام على نحو ما نرى ونسمع من قول أبى نواس عندما قال يصف الخمر:-

أَتَتْ دُونَهَا الأَيَّامُ حَتَّى كَأَنَّها تَسَاقُطُ نُورٍ مِنْ فُتُوقِ سَمَاء (٢)

إذ يزعم مهلهل بن يموت أن أبا نواس قد أخذه من قول جرير:

تِجْرِى السَّوَاكُ عَلَى أَغَرَّ كَأَنَّهُ بَرَدٌ تَحدَّرَ مِنْ مُتُونِ غَمَامِ (٣)

ويرد القاضى الجرجانى على مهلهل بن يموت بقوله:" ولست أرى شبهاً يشتركان فيه إلا إن ادُّعى احتذاء المثال" (٤) .

خامساً: يؤمن القاضى لجرجانى بـ" فكرة استنفاد المعانى"، ويصرح بها فى كتابه الوساطة فيقول:" ومتى أنصفت علمت أن أهل عصرنا ثم العصر الذى بعدنا أقرب فيه إلى المعذرة، وأبعد عن المذمة، لأن من تقدمنا قد استغرق المعانى وسبق إليها وأتى على معظمها وإنما يحصل على بقايا: إما أن تكون تركت رغبة عنها، واستهانة بها، أو لبعد مطلبها، واعتياص مرامها وتعذر الوصول إليها، ومتى أجهد أحدنا نفسه، وأعمل فكره وأتعب خاطره وذهنه فى تحصيل معنى يظنه غريباً مبتدعاً، ونظم بيت يحسبه فرداً مخترعاً، ثم تصفح عنه الدواوين لم يخطئه أن يجده بعينه أو يجد له مثالاً يغض من حسنه، ولهذا السبب أحظر على نفسى، ولا أرى لغيرى بت الحكم على شاعر بالسرقة" (٥) .

---

(١) القاضى الجرجانى: الوساطة ص ٢٠٩ .

(٢) أبو نواس: ديوانه ص ٦٣ .

(٣) جرير بن عطية الخطفى: ديوانه بشرح محمد بن حبيب ص ٥٥١ تحقيق نعمان محمد أمين طه طبعة دار المعارف وكذا نشرة الصاوى سنة ١٣٥٣ هـ .

(٤) القاضى الجرجانى: الوساطة ص ٢١١ .

(٥) القاضى الجرجانى: الوساطة ص ٢١٥ .

ويقرر الدكتور بدوى طبانة أن" هذا الرأى إن كان يدل على شيء، فإنما يدل على شركة التفكير وعلى وحدة العقل الإنساني، تلك الوحدة التى تجعل المحدث يفكر كما يفكر القديم، ولا تدل بأية حال على معنى الخصوصية، انفراد جماعة أو فرد، دون فرد أو جماعة فى عصرين مختلفين .

مثل تلك الآراء لا يلتفت إليها، لأن الشعر والأدب من الأمور المتناقلة، والذى نقلته الأخبار وتواردت عليه أن العرب كانت تنظم المقاطيع من الأبيات فيما يَعِنُّ لها من الحاجات، ولم يزل الحال على هذه الصورة إلى عهد امرئ القيس، الذى يقال إنه هو أو المهلهل أول من قَصَّد القصائد، ثم تتابع المقصدون، واختير من القصائد السبع الطوال التى علقت على البيت .

وانفتح للشعراء هذا الباب فى التقصيد، وكثرت المعانى المقولة بسببه، ولم يزل الأمر ينمى ويزيد ويؤتى بالمعانى الغريبة، واستمر ذلك إلى عهد الدولة العباسية وما بعدها، حتى عظم الشعر، وكثرت أساليبه، وتشعبت طرقه" [1] .

ثم يطرح ابن الأثير تساؤلاً يتضمن أن المعانى المبتدعة قد سبق إليها ولم يبق معنى مبتدع فهل هذا يتعارض مع التيار المتجدد ؟

يقول ابن الأثير:" فإن قيل إن المعانى المبتدعة سُبِق إليها، ولم يبق معنى متبدع، عورض هذا القول بذلك التيار المتجدد من المعانى المبتدعة فى العصور المتتابعة، والصحيح أن باب الابتداع مفتوح إلى يوم القيامة، ومن الذى يحجر على الخواطر، وهى قاذفة بما لا نهاية له" [2] .

ثم يعود القاضى الجرجانى مرة أخرى لكى يدافع عن المحدثين ويهون عليهم ما توجه إليهم من طعنات من قبل القدماء وإنما كان يعمد إلى ذلك لأنه لا يؤمن بهذه الفكرة إيماناً يجعله لا يرى للمحدثين ابتداعاً فى أى معنى بل إننا نجده – على العكس من ذلك – يؤمن بأن القدماء قصرت بهم ثقافتهم عن التوصل إلى بعض المعانى فكان أن توصل إليها المحدثون، فهو إذن مؤمن بتأثير العصر الزمنى، وبوجود الأصالة الفنية بين المحدثين يقول القاضى الجرجانى:" ولو أنصف أصحابنا هؤلاء

(١) الدكتور بدوى طبانه: السرقات الأدبية ص ١٥١ – ١٥٢، الطبعة الثالثة، دار الثقافة بيروت ١٣٩٤ هـ / ١٩٧٤ م .

(٢) ابن الأثير (ضياء الدين): المثل السائر ٢ / ٢٥ تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد .

لوجد يسيرهم أحق بالاستكثار وصغيرهم أولى بالإكبار، لأن أحدهم يقف محصوراً بين لفظ قد ضُيَّق مجاله، وحذف أكثره، وقل عدده وحظر معظمه، ومعان قد أخذ عفوها وسبق إلى جيدها، فأفكاره تنبث فى كل وجه، وخواطره تستفتح كل باب، فإن وافق بعض ما قيل، أو اجتاز منه بأبعد طرف قيل: سرق بيت فلان، وأغار على قول فلان، ولعل ذلك البيت لم يقرع قط سمعه، ولا مرَّ بخلده، كأن التوارد عندهم ممتنع، واتفاق الهواجس غير ممكن أو إن افترع معنى بكراً، أو افتتح طريقاً مبهماً لم يرض منه إلا بأعذب لفظ وأقربه من القلب، وأَلَذَّه فى السمع، فإن دعاه حب الإغراب وشهوة التفوق إلى تزيين شعره وتحسين كلامه، فوشحه بشيء من البديع، وحلاه ببعض الاستعارات، قيل هذا ظاهر التكلف، بيّن التعسف، ناشف الماء، قليل الرونق، وإن قال ما سمحت به النفس ورضى به الهاجس قيل: لفظ فارغ وكلام غسيل، فإحسانه يُتَأَوَّل، وعيوبه تُتَمحل، وزلته تتضاعف، وعذره يُكَذَّبُ" (١) .

❁ ... ❁ ... ❁

سادساً: يجعل القاضى الجرجانى الأفضلية للسابق فى المعنى دون اللاحق فالشاعر يفضل الجميع بأمور:" منها السبق وهى الفضيلة العُظْمى" (٢) على نحو ما نرى فى هذا المثال الذى أورده القاضى .

قال الأفوه الأَوْدِى:-

وَتَرى الطَّيْرَ عَلَى آثَارِنَا رَأْىَ عَيْنٍ ثِقَةٍ أَنْ سَتُمَارَ (٣)

ويقول النابغة:-

إِذَا مَا غَزَوْا بِالجَيْشِ حَلَّقَ فَوْقَهُمْ عَصَائِبُ طَيْرٍ تَهْتَدِى بِعَصَائِبِ (٤)

ويقول حميد بن ثور:-

إِذَا مَا غَدَا يَوْماً رَأَيْت غَمَامَةً مِنَ الطَّيْرِ يَنْظُرْنَ الَّذِى هُوَ صَانِع (٥)

---

(١) القاضى الجرجانى: الوساطة ص ٥٢ .

(٢) القاضي الجرجاني : الوساطة ص ٢٧٤ .

(٣) العكبرى:- التبيان بشرح الديوان ٢ / ٣٣٩، مطبعة مصطفى البابى الحلبى بالقاهرة سنة ١٩٣٦ م .

(٤) النابغة الذبيانى: ديوانه ص ٤، المطبعة الوهيبة بالقاهرة سنة ١٢٩٣ هـ .

(٥) حميد بن ثور الهلالى: ديوانه ص طبعة دار الكتب المصرية .

ويقول أبو نواس:-

تَتَأَبَّى الطَيْرُ غُدْوَتَهُ ثِقَةً بِالشَّبَعِ مِنْ جَزَرِهْ (١)

ويقول أبو تمام:-

وَقَدْ ظُلَّلَتْ عِقْبَانُ أَعْلاَمِهِ ضُحى بِعِقْبَانِ طَيْرٍ فى الدِّمَاءِ نَوَاهِلِ
أَقَامَتْ مَعَ الرَّايَاتِ حَتَّى كأَنَّها مِنَ الجَيْشِ إلاَّ أَنَّهَا لَمْ تُقَاتِلِ(٢)

ويعلق القاضى الجرجانى على الأبيات السابقة محدداً الأفضلية بين هؤلاء الشعراء بقوله:" زعم كثير من نقاد الشعر أن أبا تمام زاد عليهم بقوله:" إلاَّ أنها لم تُقَاتل" فهو المتقدم وأحسن من هذه الزيادة عندى قوله: "فى الدماء نواهل" وإقامتها مقام الرَّايَات، وبذلك يتم حسن قوله" إلا أنها لم تقاتل"، على أن الأفوه الأَوْدِىّ قد فضل الجماعة بأمور: منها السبق وهى الفضيلة العظمى، والآخر قوله:" رَأْىَ عين" فخبر عن قربها لأنها إذا بَعُدت تُخيِّلت ولم تُر، وإنما يكون قربها متوقعاً للفرسية، وهذا يؤيد المعنى، ثم قال:" ثقة أن سَتُمَار" فجعلها واثقة بالميرة، ولم يَجْمَع هذه الأوصاف غيره، فأما أبو نواس فإنه نقل اللفظ ولم يزد فَيُفَضَّلُ(٣) . وقال أبو الطيب:-

سَحَابٌ مِنَ العِقْبَانِ يَزْحَفُ تَحْتَها سَحَابٌ إِذَا اسْتَسْقَتْ سَقَتْها صَوَارِمُهْ (٤)

فزاد إذ جعلها سحابتين وجعل السحابة السُّفْلَى تَسْقِى ما فوقها، وهذا غريب، وقد يعيبه المتكلفون فى هذا البيت بآمرين: -

أحدهما:- أن السحاب لا يسقى ما فوقه .

والآخر:- أن العِقْبان والطير لا تَسْتَسقِى، وإنما تَسْتَطْعِم، فأما إسقاء ما فوقه فهو الذى أغرب به، ولم يجعل الجيش سحاباً فى الحقيقة فيمتنع إسقاؤه ما فوقه، وإنما أقامه مقام السحاب من وَجْهين لتزاحمه وكثافته، وقد فعلت العرب ذلك فى أشعارها، وأما أنه يَسْتَسْقِى كاستسقاء السحاب فلأنه كمَّا سَمَّاه سحاباً جعله يَسْتَسْقِى، وقد قال أبو الطيب صفة المنجنيق:-

أرض على سمائها درور

---

(١) أبو نواس: ديوانه ص ٦٨ شرح (محمود واصف)، وتَتَأبى: تتعمد، والجزر: قطع اللحم .

(٢) أبو تمام: ديوانه بشرح الخطيب التبريزى ٣ / ٢٢٩ تحقيق محمد عبده عزام .

(٣) القاضي الجرجاني : الوساطة ص ٢٧٤،٢٧٥ .

(٤) العكبرى: التبيان بشرح الديوان ٣ / ٣٣٨ ، ضبط نصه وصححه الدكتور كمال طالب دار الكتب العلمية بيروت ، الطبعة الأولى ١٤١٨هـ/١٩٩٧م.

مع أن الطير لا تصيب فرائسها وهى فى الجو، وإنما تهبط إلى الأرض فهى تستسقى والسحاب الساقى عال عليها، وأما استسقاء الطير فجار على عادة العرب فى استعارة هذه اللفظة فى كل طلب، تعظيماً لقدر الماء، ولذلك قال علقمة:-

وَفِى كُلَّ حَىَّ قَدْ خَبَطْتَ بِنِعْمَةٍ فَحُقَّ لِشَأْسٍ مِنْ نَدَاكَ ذَنُوبُ(١)

وقال رُؤبة:-

يَأَيُّهَا المَائح دَلْوى دُونَكا

وهما لم يستسقيا ماء، وإنما طلب أحدهما مالا واستطلق الآخر أسيراً، ولذلك سموا المجتدى والسائل مستميحين، وإنما الميح جمع المائح فى الدلو، والمائح الرجل الذى ينزل فى البئر يملأ الدلاء، وقد تلغ سباغ الطير الدماء، ولذلك قال أبو تمام:-

بِعِقْبَانِ طَيْرٍ فى الدِّمَاءِ نَوَاهِلِ

وإنما النَّهل فى الشراب، وقد كرر أبو الطيب هذا المعنى فَغَيَّره، ولَطُفَ فجاء كالمعنى المخترع فقال:-

يُفَدَّى أَتَمُّ الطَّيْر عمراً سلاحه نُسُورُ المَلاَ أَحْدَاثُها والقَشَاعِمُ
وَمَا ضَرَّها خَلْقُ بِغَيْرِ مَخَالِبٍ وَقَدْ خُلِقَتْ أَسْيَاقَهُ والقَوَائِمُ (٢)

❁ ... ❁ ... ❁

سابعاً:- يقرر القاضى الجرجانى – وفقاً إلى الفكرة التى نادى بها وهى فكرة استنفاد المعانى – أنه يوجد من بين أنواع السرقات ما يعرف أو ما يمكن أن نطلق عليه بالسرقة الممدوحة من قبل المحدثين من الشعراء، والسرقة الممدوحة هذه عند القاضى الجرجانى على أنواع عديدة يقول الدكتور بدوى طبانة:" عدَّ الأقدمون" السرقات" ضرباً من الفنية الأدبية، أى أنها مجال الحذق والمهارة، ولا يستطيعها كل أديب، وإنما الذى يقتدر عليها هو الحاذق المبرز الذى يستطيع أن يقطع صلة ما سرق بأصله وبصاحبه، بحيث يبدو أمام القارئ شيئاً جديداً بعيد الصلة عن أصله القديم، ولذلك تَلَطف بعض النقاد، فأطلقوا على تلك السرقة البارعة اسم" حسن الأخذ"" (٣) .

(١) علقمة بن عبدة : ديوانه ص ٥ .
(٢) العكبرى: التبيان ٣ / ٤٠٠، ٤٠١ .
(٣) الدكتور بدوى طباتة: السرقات الأدبية ص ١٦٢ .

ثم يضيف الدكتور إلى ما سبق مبينا الأخذ الفنى بقوله:" ولقد فكر نقاد العرب فى أسباب إخفاء السرق، فذكروا منها أسبابًا كثيرة، وذلك أن الأخفاء عندهم هو ستر الأخذ وإبعاده عن الأصل الذى أخذ عنه" (١) .

وقد تأتى السرقة الممدوحة عن طريق:-

١- **الاختصار**:- ويقوم الدكتور طبانة بتوضيح ماهية الاختصار بقوله:" ومن الفنية فى الأخذ أن يكون الأصل طويلاً فيوجزه الآخذ، وقديماً قال السَمَوْءل بن عادياء فى قلة قومه، وكثرة غيرهم، والتماس العلة لذلك بشجاعتهم وقلة حرصهم على الحياة، فيموتون على حين أن" عامراً" و" سلولاً" يحرصون على الحياة، ويجبنون عن خوض القتال، فتطول أعمارهم، ويكثر عددهم" (٢) .

يُقَرَّبُ حُبُّ المَوْتِ آجَالَنَا لَنَا وَتكْرَهُهُ آجَالُهُم فتطولُ (٣)

نقله أبو تمام فى قوله فى رثاء بنى حميد:-

فيمَ الشماتةُ إعلاناً بأسدوغّيٍ أَفْنَاهُمُ الصَّبْرُ إِذْ أَبْقَاكُمُ الْجَزَعُ (٤)

فقد استوفى المعنى كلاملاً فى الشطر الثانى من البيت وحده وحافظ على أثر الصناعة الفنية من المطابقة والمقابلة" (٥) .

وكذلك قال جرير:-

كَأَنَّ رُءُوسَ القَوْمِ فَوْقَ رِمَاحِنَا غَدَاةَ الوَغَى تِيجَانُ كِسْرَى وَقَيْصَرا(٦)

أخذه مسلم فقال:-

يَكْسُو السُّيُوفَ نُفُوسَ النَّاكِثِينَ وَيَجْعَلُ الهَامَ تِيجَانَ القَنَا الذُّبُلِ (٧)

وقريب منه قول أبى تمام:-

أبدلت أَرْؤُسَهُمْ يَوْمَ الكَرِيهَةِ مِنْ قَنَا الظُّهُورِ قنا الخَطَّىَّ مُدَّعِما (٨)

---

(١) الدكتور/ بدوى طبانة : السرقات الأدبية ص ١٨١ .

(٢) السابق: ص ٢١١ .

(٣) نفسه: ص ٢١٢ .

(٤) أبو تمام: ديوانه بشرح الخطيب التبريزى تحقيق الدكتور محمد عبده عزام .

(٥) الدكتور بدوى طبانة: السرقات الأدبية ص ٢١٢ .

(٦) جرير بن عطيه الخطفى: ديوانه بشرح محمد بن حبيب ص ٢٤٢ وكذا نشرة الصاوى .

(٧) مسلم بن الوليد (صريع الغوانى): ديوانه ص ٤٩ طبعة القاهرة سنة ١٩٠٧ م .

(٨) أبو تمام: ديوانه ص ٣٠٣ نشرة محيى الدين الخياط طبعة القاهرة .

يعلق القاضى الجرجانى بقوله:" وقد عُدَّ هذا من سرقات أبى تمام، ولست أراه كذلك، لأنه ليس فيه أكثر من رفع الرءوس على القنا، وهذا معنى مشترك لا يُسْرَق، فأما إبدال القنا بقنا الظهور فلم يَعْرِض له مسلم ولا جرير، وهى ملاحظة بعيدة" (١) وأقرب من ذلك إليه قول أبى تمام:-

مِنْ كلِّ ذِى لِمَّةٍ غَطَّتْ ضَفَائِرُها صَدْرَ القَنَاةِ فقد كَادَتْ تُرَى عَلَماَ (٢)

ومثله قول أبى الطيب:-

مُبَرْقِعى خَيْلِهِمِ بالبِيْضِ مُتَّخِذِى هَامَ الكُمَاةِ عَلَى أَرْمَاحِهِمْ عَذَبا (٣) .

٢- **زيادة المعنى:**- وهو ما يعرف عند العلماء والبلغاء بـ" التوليد"، يقوم ابن رشيق القيروانى بتوضيح هذا الصنف بقوله:" وهو أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه، أو يزيد فيه، فذلك يسمى" التوليد" وليس باختراع لما فيه من الاقتداء بغيره، ولا يقال له أيضاً سرقة إذ كان ليس آخذاً على وجهه" (٤) كقول جرير يصف الخيل:-

يَجْزُجْنَ مِنْ مُسْتَطِيرِ النَّقْعِ دَامِيَةً كَأَنَّ أذَا نَهَا أَطْرَافُ أَقْلاَمِ (٥)

فقال عدىّ بن الرقاع يصف قرن الغزال:-

تُزْجِى أَغَنَّ كَأَنَّ إِبْرَةَ رَوْقِهِ قَلَمُ أَصَابَ مِنَ الدَّوَاةِ مِدَادَها (٦)

ثم يعلق ابن رشيق على هذين البيتين بقوله:" فَوَلَّد بَعْدَ ذكر القلم إصابته مداد الدواة بما يقتضيه المعنى، إذ كان لون القرن هو لون المداد الأسود، وقال العمانى الراجز بين يدى الرشيد يصف الفرس:

تَخَالُ أُذْنَيْهِ إِذَا تَشَوَّفا قادِمَةً أَو قَلَماً مُحَرَّفا (٧)

فَوَلَدَّ ذكر التحريف فى القلم وهو زيادة" (١) .

---

(١) القاضى الجرجانى: الوساطة ص ٢٣٠ .

(٢) أبو تمام: ديوانه ص ٣٠٣ نشرة محى الدين الخياط، طبعة القاهرة .

(٣) أبو الطيب المتنبى: ديوانه الموسوم بـ" التبيان فى شرح الديوان " ١ / ١٢٩ .

(٤) ابن رشيق: العمدة فى محاسن الشعر ١ / ٢٦٤ تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد، الطبعة الثالثة، مطبعة السعادة ١٣٨٣ هـ / ١٩٦٣ م .

(٥) جرير بن عطية: ديوانه بشرح محمد بن حبيب تحقيق نعمان محمد أمين طه، طبعة دار المعارف بالقاهرة .

(٦) عدى بن الرقاع العاملى: ديوانه ص طبعة دار الكتب العلمية بيروت .

(٧) ابن رشيق: العمدة فى محاسن الشعر ١ / ٢٦٤ .

٣- **صنعة اللفظ:**- وهى عند القاضى الجرجانى تبيح الأخذ، وقد فَضَّل أبياتاً كثيرة للمحدثين على أصول أبياتها عند الأقدمين لأنها" أملح لفظاً وأصح سبكاً" (٢) على نحو ما نرى من قول أبى العباس الناشيء الأكبر:-

لَفْظِى وَلَفْظُكَ بالشَّكْوَى قَدِ ائْتَلَفَا - يَالَيْتَ شِعْرِى - فَقَلْبَانا لِمَ اخْتَلَفَا (٣)

قال أبو الطيب:-

أَبْدَيْتِ مِثْلَ الَّذِى أَبْدَيْتُ مِنْ جَزَعٍ وَلَمْ تُجِنَّى الَّذِى أَجْنَيْتُ مِنْ أَلَمِ (٤)

ويعلق القاضى الجرجانى على هذين البيتين بقوله:" والأول أملح لفظا"(٥).

وعلى أية حال فقد بينا فيما سبق أن الدكتور محمد مندور قد حمل على القاضى الجرجانى لإغفاله هذه الفكرة – فكرة الصياغة – وواضح الآن أن القاضى الجرجانى لم يَغْفَلْها .

٤- **تأكيد المعنى:**- يقرر القاضى الجرجانى أن السرقة تكون ممدوحة إذا كان الآخذ قد عمد إلى المعنى المأخوذ وقام بتأكيده ثم يضرب مثالاً يؤكد ذلك بقول أبى تمام:-

ذَرِينِى وَأَهْوَالُ الزَّمَانِ أُعَنِهَا فَأَهْوَالُه العُظْمَى تَلِيهَا رَغَائِبُهْ (٦)

فالقاضى الجرجانى يفضل أبا تمام على جميع الشعراء الذين ذكرهم وتناولوا هذا المعنى وذلك لأنه:" زاد بأن حَقّق دَرْك البُغْية، وحصول المراد لا محالة .. فلأبى تمام فضيلة التأكيد، وأن الغرض الحث على تجشم الأهوال فى الطلب، فكلما ازداد الكلام تأكيداً كان أبلغ" (٧) .

---

(١) السابق : الصفحة نفسها .
(٢) القاضى الجرجانى: الوساطة ص ٢١٦ .
(٣) العكبرى: التبيان: ٤: ٣٨ .
(٤) أبو الطيب المتنبى: ديوانه ٤: ٣٨ .
(٥) القاضي الجرجاني : الوساطة ص ٢١٦ .
(٦) أبو تمام: ديوانه ص ٤٤ نشرة محى الدين الخياط طبعة القاهرة .
(٧) القاضى الجرجانى: الوساطة ص ٢٠٢ .

٥- **النقل:**- والقاضى الجرجانى فى هذا النوع من السرقة الممدوحة ينسبها للشاعر الحاذق يقول:" إذا علق المعنى المختلس عدل به عن نوعه وصنفه، وعن وزنه ونظمه، وعن رويَّة وقافيته" (١) .

وقد أورد له مثالاً من شعر كُثَيِّر – وقد سبق أن تناولناه – فقد قام أبو نواس بنقله من غرض إلى غرض آخر فبيت كثير فى النسيب وقام أبو نواس بنقله من النسيب إلى المدح، ومن الأمثلة التى توضح هذا الصنف ما أورده القاضى الجرجانى من مثال .

يقول أبو نواس:-

خُلَّيتَ وَالْحُسْنُ تَأخُذُهُ تَنْتَقِي مِنْهُ وَتَنْتَخِبُ
فاكْتَسَتْ مِنْهُ طَرَائِقَهُ واسْتزَادَتْ فَضْلَ مَا تَهِبُ (٢)

وقال عبد الله بن مصعب:-

كَأَنَّكَ جِئْتَ مُحْتَكِما عَلَيْهِمْ نَخَيَّرَ فِى الأُبُوَّةِ مَا تَشَاءُ (٣)

ويقوم القاضى الجرجانى بالتعليق على هذين البيتين هو الآخر فى المعنى، وإن كان أحدهما يتخير الحسن والآخر الأبوة" (٤) وإنما هما من قول بشار:-

خُلِقْتُ عَلَى مَا فيَّ غَيْرَ مُخَيَّرٍ هَوَايَ وَلَوْ خُيِّرْتُ كُنْتُ المُهَذَّبا (٥)

ثم تناوله أبو تمام، فأخفاه فقال:-

وَلَوْ صَوَّرْتَ نَفْسَكَ لم تَزِدْهَا عَلَى مَا فِيكَ مِنْ كَرَمِ الطباعِ (٦)

٦- **القلب:**- ويُعِدُّه القاضى" من لطيف السرق" (٧) ثم يقوم بعد ذلك بتوضيحه بقوله:" وقصد به النقض" (١) أى نقض المعنى الأول، وقد ضرب له مثالاً ببيت المتنبى وأبى الشيص، وقد سبق تناوله .

---

(١) السابق:- ص ٢٠٤ .
(٢) أبو نواس: ديوانه ص ٣٦١ بشرح محمود واصف .
(٣) القاضى الجرجانى: الوساطة ص ٢٠٥ .
(٤) السابق: ص ٢٠٥ .
(٥) بشار بن برد: ديوانه ص ٣٣ شرحه ونشره أحمد حسنين القرنى، مطبعة الشباب، القاهرة .
(٦) أبو تمام: ديوانه ص ١٩٥ نشرة محيى الدين الخياط .
(٧) القاضى الجرجانى: الوساطة ص ٢٠٦ .

ثم يضيف القاضى الجرجانى إلى ما سبق نوعين من السرقة الممدوحة بقوله:" ثم تسبب المحدثون إلى إخفائه بالنقل والقلب، وتغيير المنهاج والترتيب، وتكلفوا جَبْر ما فيه من النقيصة بالزيادة والتأكيد والتعريض فى حال والتصريح فى أخرى، والاحتجاج والتعليل" (٢) .

فعلى الرغم من إنه قد أشار إليهما إلا أنه لم يقم بتفسيرهما عن طريق عرض الأمثلة، كما أنه حينما أخذ فى الدفاع عن المتنبى انساق وراء عاطفته، فجعل مجرد التَّعب فى السرقة محسَّناً لها ويضرب مثالاً على هذا ليؤكد صدق دعواه:-

قال بعضهم:-

إِنَّى رَأَيْتُكَ فى نَوْمِى تُعَانِقُنِى كَمَا تُعَانِقُ لامُ الكتاب الأَلِفَا (٣)

أَلَمَّ به أبو الطيب فقال:-

دُونَ التَّعَانُقِ نَاحِلَيْنِ كَشَكْلَتَىْ نَصْبٍ أَدَقَّهُمَا وضَمَّ الشَّاكِلُ (٤)

ويعلق القاضى الجرجانى على هذين البيتين بقوله:" فكأنه معنى مفرد، ولئن أخذه منه كما يزعمون فما عليه مَعْتب، لأن التعب فيه ونقله لا ينقص عن التعب فى ابتدائه" (٥) .

❁ ... ❁ ... ❁

ثامناً: يقرر القاضى الجرجانى أنه كما يوجد سرقة ممدوحة، يُوجَدُ أيضاً سرقة ممذمومة قبيحة، فهو يرى أن السرقة المذمومة لا تتم" إلا باجتماع اللفظ والمعنى، ونقل البيت جملة، والمصراع تاماً، بل لا يَعْرِف السارق إلاَّ من يفعل فِعْلَ عبد الله بن الزَّبير بأبيات معن بن أوس" (٦) .

حكى أبو عبيدة وغيره أن عبد الله بن الزَّبير دخل على معاوية فأنشده لنفسه:-

إِذَا أَنْتَ لَمْ تَنْصِفْ أَخَاكَ وَجَدْتَهُ عَلَى طَرَف الهِجْرَانِ إِنْ كَانَ يَعْقِلُ

---

(١) السابق : الصفحة نفسها .

(٢) السابق: ص ٢١٤ .

(٣) العكبرى: التبيان ٣ / ٢٥٣ .

(٤) أبو الطيب المتنبى: ديوانه ٣ / ٢٥٢، والشكلة: ما تكون فى الإعراب، وضم الكاتب الشكلتين؛ إذا قارب بينهما .

(٥) القاضى الجرجانى: الوساطة ص ٢٣٩ .

(٦) السابق: ص ١٩٢ .

وَيَرْكَبُ حَدَّ السَّيْفِ مِنْ أَنْ تَضِيمَهُ إِذَا لَمْ يَكُنْ عَنْ شَفْرَةِ السيف مَزْحَلُ (١)

فقال له معاوية، لقد شعرت بعدى يا أبا بكر ! ولم يفارق عبد الله المجلس حتى دخل معن بن أوس المزنى، فأنشده كلمته التى أولها:-

لَعَمْرُكَ مَا أَدْرِى، وإِنِّى لأَوْجَلُ عَلَى أَيَّنَا تَعْدُو الَمنِيَّةُ أَوَّلُ (٢)

حتى أتى عليها، وهذه الأبيات فيها، فأقبل معاوية على عبد الله بن الزَّبير فقال: ألم تخبرنى أنها لك ؟ فقال المعنى لى واللفظ له، وبَعْدُ فهو أخى فى الرضاع وأنا أحق الناس بشعره" (٣) .

ويورد القاضى الجرجانى مثالاً آخر يوضح فيه السرقة القبيحة:-

يقول أبو تمام:-

وما سَافَرْتُ فِى الآفَاق إلاَّ وَمِنْ جَدْوَاك رَاحِلَتى وَزَادِى (٤)

ويقول أبو الطيب:-

مُحِبُّكَ حَيْثُما اتَّجَهَتْ رِكَابِى وضَيْفُكَ حَيْثُ كُنْتُ من البلاد (٥)

ويعلق القاضى الجرجانى على هذين البيتين بقوله:-" وهذا من أقبح ما يكون من السَّرَق، لأنه يَدُل على نفسه باتفاق المعنى والوزن والقافية(٦)، ومثل المصراع الأول لأبى الطيب وهو محتذٍ قول البحترى:-

مَتَى مَا أُسَيَّرُ فى البلاد ركائبى أَجِدْ سَائِقِى يَهْوِى إِلَيْكَ وَقَائِدِى (٧)

وقد لاحظ أبو تمام قول المثقب:-

إِلى عَمْرٍو ومن أَثْنَى عَلَيْهِ أخى النَّجْدَاتِ والحِلْمِ الرزين (٨)

---

(١) أبو على القالى: الأمالى ٣ / ٢١٨ طبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة ١٣٤٤ هـ .

(٢) ابن منظور: لسان العرب مادة " شفع " وكذا معن بن أوس: ديوانه ص ٣٧٢ .

(٣) القاضى الجرجانى: الوساطة ص .

(٤) أبو تمام: ديوانه ص .

(٥) أبو الطيب المتنبى: ديوانه .

(٦) القاضى الجرجانى: الوساطة ص .

(٧) البحترى: ديوانه .

(٨) القاضى الجرجانى: الوساطة ص ٣٤٧ .

تاسعاً: يقرر القاضى الجرجانى أن هناك من الشعراء يعتمدون فى معانيهم – أحياناً – على آيات من القرآن الكريم فيضمنوها أبياتهم، على نحو ما فعل المتنبى حين قال:–

أَرَى أُناساً وَمَحْصُولى على غَنَمٍ وَذِكْرَ جُودٍ ومَحْصُولى عَلَى الكَلِم

ويوضح القاضى الجرجانى هذا الشأن بقوله:" وقد يزعم بعض من يذهب على تمييز السَّرق أن المصراع الأول مأخوذ من قولهم: فلان بهيمة حمار، ومن قول النَّمَرى:–

شَاءٌ مِنَ النَّاسِ رَاتِعٌ هَامِلُ (١)

ومن قول السَّيِّد:–

قَدْ ضَيَّعَ اللهُ مَا جَمَّعْتُ مِنْ أَدَب ۞ بَيْنَ الحَمِير وبَيْنَ الشَّاءِ والبَقَرِ (٢)

قال أبو الحسن: وهذا البيت يروىً للمخيم الراسى، قال: والجماعة اعتمدت فيه على قول الله ﷻ ﴿.. إِنْ هُمْ إِلَّا كَالْأَنْعَامِ بَلْ هُمْ أَضَلُّ ..﴾، وفى موضع آخر يورد قول الرسول ﷺ:" **لقد نصرت بالرعب**" ثم يبين أن الشعراء قد اعتمدوا عليه فقال المتنبى:–

بَعَثُوا الرُّعْبَ فِى قَلُوبِ الأَعادى فَكَأنَّ القِتَالَ قَبْلَ التَّلاقِى (٣)

عاشراً: يقرر القاضى الجرجانى أن السرقة كما وجدت وتضمنت بعض معانى الآيات القرآنية وكذلك بعض معانى الأحاديث النبوية فإنها تضمنت أيضاً بعض الأقوال المأثورة، فهو يذكر أن الجاحظ قد حكى عن بعض الحكماء أنه كان يقول فى دعائه" اللهم ارزقنى حمداً ومجداً، فإنه لا حمد إلا بِفِعَالٍ، ولا مجد إلاّ بمال" (٤) فاحتذى عليه أبو الطيب وقلب معناه فقال:

فَلا مَجْدَ فِى الدُّنْيَا لِمَنْ قَلَّ مَالُهُ ولا مَالَ فِى الدُّنْيَا لِمَنْ قَلَّ مَجْدُه (٥)

وبَعْدُ فهذه هى جملة القواعد التى اعتمد عليها منهج القاضى الجرجانى فى دراسة السرقات، والذى لا يمكن إنكاره هو أن القاضى الجرجانى قد أفاد من مناهج السابقين

---

(١) (الهامل): التى ترعى ولا راعى لها .
(٢) العكبرى: التبيان ٤ / ٤٠ .
(٣) القاضى الجرجانى: الوساطة ص ٣٧٦ .
(٤) أبو الطيب المتنبى: ديوانه بشرح العكبرى .
(٥) القاضى الجرجانى: الوساطة ص ٤٠٩ .

ومن الأفكار التى رددها النقاد الذين سبقوه، كما أنه لا يستطيع أحد أن ينكر أن القاضى الجرجانى كان صاحب نظرات مبتكرة فى هذا المضمار .

الفصل خامساً

النتائج النقدية بين الآمدي والقاضي الجرجاني

أولاً:- الآمدى:-

إذا كانت موازنات الآمدى بين الشاعرين أبى تمام والبحترى، قد وضعت لفن الموازنة أسسا وللنقد أصولا، فإنها كذلك قد جعلت للبلاغة العربية والبيان كثيرا من الأصول، وربطها بالنقد الفنى فى مجاله التطبيقى، وبالشعر فى جمالياته وصوره، مع احتفاظها بالتخصص النقدى بآراء من سبقه من نقاد التيار الذوقى، معتمداً على آرائهم مستدلا بحكومتهم وطبعهم فى النقد والحكم، حتى راح بين النقاد أن كتاب" الموازنة" صورة لآراء النقاد قبل عصر الآمدى، وفى الوقت نفسه مرجع للنقاد بعده حتى عصرنا الحديث، فالنقدعن طريق الموازنة أو النقد المقارن قد وجها حركة النقد توجيها إيجابيا واصلاً للجماليات الشعرية بمفهوم يتسم بالفنية والجمالية وتصدر تحليلاته، ومقارناته عن روح نقدى يؤمن بأن الشعر فن وحقيقته امتزاج مادى روحى، ووظيفته إمتاع وإعادة صياغة الأشياء بما يجعلها أقرب إلى المثال، ووصل بالمفاهيم حول الشعر وجمالياته إلى النتائج التالية:-

النتيجة الأولي:-

تأكد لدى التيار النقدى الغالب وشعرائه ونقاده أن الألوان البديعية جهد فنى مشترك بين القدامى والمحدثين لكن القدامى كانوا أكثر توفيقا فى استعمالاتها، حيث وقعت فى شعرهم الموقع الجميل، الذى ولدته الطبيعة الفنية للشعر، وكانت صادرة عن طبع لا عن تكلف وتصنع، فأخص ما فى الشعر عندهم هو ما تتحقق به جمالياته الفنية والمعنوية، ويكون فى صحة العبارة وانكشاف المعانى ووضوحها وقرب المأتى، والبديع وتكلفه وتصنعه والإكثار منه يفسد تلك الجماليات .

النتيجة الثانية:-

تمرد هذا التيار المطبوع والمحكوم بالذوق على المبالغات الشعرية، وبرم بالمعانى الدقيقة التى يغرب بها الشاعر تلك التى جاءته من السيطرة الثقافية العصرية على بعض الشعراء والنقاد والمفكرين، فغمرت الفن الشعرى بتعليلاتها وتدقيقها، ووصلت بالشعر والشعراء إلى مبالغات فى توليد الأفكار، حتى أصبح الشعر ميدانا يتسابق فيه الضبابيون والمبالغون، والمتعمقون مما أدى به إلى الغموض والاحتياج إلى الاستنباط والشرح والإيضاح .

النتيجة الثالثة:-

تمسك النقاد" بعمود الشعر العربى" وتحصنوا به حماية للفن الشعرى من المسخ والتشوية، وإذا كان البديع – فنيا – لابد من استعماله ففى الإطار الذى استعمل فيه الأوائل هذه الألوان، وبالمقدار الذى أجازوه فى أشعارهم وقصائدهم، وبهذا يتحتم فى مفهوم نقاد" عمود الشعر" الرجوع بالأسلوب الشعرى إلى ذلك الأسلوب الطبيعى، الذى لا تلتوى فيه المعانى بالغموض، وبالغموض فى الأفكار العميقة واستعمال وحشى الألفاظ، وإخضاعه لمقاييس تبتعد به عن ينابيعه .

النتيجة الرابعة:-

تحديد معالم السرقات بما يحمى الفن والإبداع، ويتيح الأخذ فى حدود وإطار يعترف فيه بحق المتقدم وتجديد المتأخر، وقد حددوا مجالات للأخذ لا يعتبر الشاعر فيها سارقاً، بل موافقاً ومتفقاً أو مشتركاً مع غيره .

النتيجة الخامسة:-

وعلى يد الذوقيين، وفى رحاب دراساتهم النقدية وبفضل موازناتهم المنهجية، ودراساتهم للفن الشعرى فى إطار المقارنات تحقق نوع من المثالية والنموذجية، فأبو تمام يمثل البديع والمعانى الدقيقة، وهو يريد البديع – فى حدود الجمال المقبول – لكنه يبالغ فيخرج إلى المحال، والبحترى يمثل الطبع والشاعرية الصافية، ويخضع لتقاليد نظرية" عمود الشعر" فيسير على منهج الأوائل، وهو يريد البديع لكن فى حدود الجمال الشعرى المقبول، وبهذه المُثل وبذلك النموذج يصبح على الشعراء والنقاد قياس النماذج الشعرية، والاتجاهات النقدية، فى ضوء نموذج أبى تمام ومذهبه والبحترى وفنه .

النتيجة السادسة:-

بأثر من المنهج الموضوعى الذى اختطه الآمدى تحقق مقياس نقدى أساسه مراعاة اتجاه الشاعر ومذهبه، وتياره النقدى المتعاطف وأنصاره والحكم له أو عليه فى حدود تلك المراعاة، وعدم اعتراض مذهب على مذهب حتى لا يستهدف الناقد لذم أحد الفريقين، أما هو فيحدد موقفه بقوله:" ولست أحب أن أطلق القول بأيهما أشعر عندى لتباين الناس فى العالم، واختلاف مذاهبهم فى الشعر، ولا أرى لأحد أن يفعل ذلك، فيستهدف لذم أحد الفريقين، لأن الناس لم يتفقوا على أى الأربعة أشعر" .

النتيجة السابعة:-

حقق الآمدى للنقد الأدبى استمرارية فنية ومنهجية، حيث أخذ بمبدأ مراجعة السابقين، فجمع كل ما كتب فى مجال نقد الشعر، ونظر فيها وقبل منها ما وافق اتجاهه واعتمده مسببا لحركة النقد . وما خالف اتجاهه ذكره ناقدا ومدققا ومراجعاً ثم محققا وكاشفاً لكل مالم يوفق غيره فى الكشف عنه وهو بهذا المنهج القائم على المراجعة والاستقصاء والذى اقتضاه الاتجاه العلمى السائد – أتاح للنقد العربى الاستمرار والتجدد والانطلاق .

ثانيا:- الجرجانى:-

إن كل ما وجدناه لدى الجرجانى من مفاهيم نقدية عن الشعر وجمالياته وملحوظاته الإبداعية أن نعترف لناقدنا بالسبق فى بعض القضايا النقدية، وبدفعه للنقد العربى دفعة تقدمت به خطوات محسوبة فى التاريخ النقدى والجمالى، فهو الناقد الذى امتلأت نفسه بفنه ودراسته وبحثه حول الخصومة ضد المتنبى فانصرف عن اللجج والشطط وقام بجهد نقدى موضوعى متأثرا بالذوق والمهنة والثقافة فكان جهده المبذول مطبوعا على حب الجمال وتذوقه وتتبعه فى مظانه، خاضعا لمنهج موضوعى تقنينى تحدوه العدالة وتنضجه الخبرة والثقافة، وتبلوره المقاييس المطبوعة وقياس الأشباه والنظائر، ويتضح هذا المجهود من خلال النتائج التالية:-

النتيجة الأولي:-

ينطلق الجرجانى فى كل ما كتب عن قضايا النقد والمعاصرة والحداثة من قاعدة أخلاقية، تتسم بالنظرة الموضوعية وبرؤية عادلة، ترى الأشياء وتقيسها بمقاييس العدالة والذوق وصحة الطبع، وذلك بعد أن رأى التماسه والتنابذ والجدال العقيم هو السائد فى ميدان النقد، مما يجعل الأحكام باطلة بل فاسدة والتقويم الجمالى تشوبه النفعية وتقيده العلاقات الشخصية والشعوبية والإنكار المطلق للقديم، والرضى التام للجديد مما من شأنه أن يقلل من قيمة الإبداع الشعرى ويوقف بحركة النقد فى طريق مسدودة فكان كتابه، ووساطته أسلوبا جديدا على هذا المستوى، فيه حذر العلماء، وتواضعهم وحيدتهم، وروحهم العادلة وكتابته اتسمت هى الأخرى بروحه وبنفسه التى أشربت لغة الفقه والتشريع ونزعت إلى العدل وتمحيص القضايا واسترواح كل ما يؤكد النزاهة .

النتيجة الثانية:-

وهو فى منهجه النقدى يؤسس خطته على تعزيز الحقائق والوثائق ثم يستمد من السابقين، والقدماء ما يجعل هذه الوقائع من طبيعة العمل وعارضة من عوارضه، فهو يناقش خصوم المتنبى على أساس من الماضى الذى يمسكون به فهو إن أخطأ فى نظرهم فإن القدامى قد وقع منهم الخطأ أيضا متوصلا فى كل هذا بقياس الأشباه والنظائر، ذاهبا بنفاذ بصيرته وبنظرته الشاملة للتاريخ الشعرى، محاولا ربط حلقاته مبينا التفاوت فى الفن الشعرى للسابقين، جودة ورداءة ليفسر المفارقات الموجودة فيه مستهدفا كل هذا الانتصار للمتنبى الذى يتفاوت فنه الشعرى جودة ورداءة بل لينصف المحدثين جميعا وليضع قياس التاريخ الأدبى جنبا إلى جنب مع أقيسة النقد الأدبى .

النتيجة الثالث:-

كان لمفهوم الجرجانى للشعر وحقيقته أثر بعيد على المفهوم النقدى العام، فالشعر عنده فن جمالى لا يخضع للجمود والتقسيمات وإنما للطبع والذوق والموهبة، وليس الطبع عند الجرجانى إلا طبيعة النفس الشاعرة، وقد نكشف فى دراسته عن العلاقة الحميمة بين الطبع وحالة الشاعر النفسية، بحيث أمكن بفضل تلك الدراسة أن نربط النقد العربى بالدراسات النفسية، وأن تكون بحوثه من صميم التفسير النفسى للأدب والنقد، وإيمانا منه بفاعلية الطبع والذوق، وبقيمة الأصالة والصدق فى العمل الفنى الشعرى فإنه لا يفرق بين قديم ومحدث وجاهلى ومخضرم، وأعرابى ومولد لأن الذى يحسم التمايز بين أجيال الفنانين من الشعراء هو صدق العاطفة، وانثيال الشعر عن طبع أصيل ومع الطبع رواية الشعر التراثى وحفظه وذكاء فى التركيب الشخصى ودراية فى قول الشعر، فإذا توافرت للشاعر هذه الخصال الأربع فى أى عصر من العصور فهو المبرز المحسن فالطبع يعنى الموهبة وعلى قدر تلك الموهبة، وعلى قدر نفسه وطبعه يختلف شاعر عن شاعر فيرق شعر أحدهم ويطلب شعر الآخر ويسهل لفظ أحدهم ويتوعر منطق غيره، ثم إنه يربط الطبع واختلافه بالخلقة واختلافها واختلاف البيئة حتى إن الشعر عنده كائن حى يتأثر بالبيئة التى يعيش فيها الشاعر مؤكدا فى كل هذا على وعيه بعمليات الخلق الفنى، ومصادر الإبداع، وقدرة الوحى والإلهام على العطاء الفنى والشعرى، والجرجانى ليس أول من تحدث عن الطبع كأساس من الأسس التى يبنى عليها الإبداع وإنما هو غالب بالنسبة لنقاد العرب بل يُعد أول من أفاض فى الدراسات السيكولوجية وتنبه كباحث لأهمية الطبع فخاض فى مراحل

الإبداع وطرقه وكتب بحوثا متصلة بالدراسات الاجتماعية والنفسية والحضارية والتاريخية والجغرافية هادفا من كل تلك الدراسات إلى بلورة مفهومه للشعر ومراحل إبداعه الفنى متبعا للشعر تاريخا وللغة الشعر تطورا وللفنون الشعرية التزاما وتعبيرا عصريا وإنسانا .

النتيجة الرابعة:ـ

ذهب الجرجانى فى إكباره للفن الشعرى، وإعزازه للشعراء غاية أبعد من غيره، عندما يجعل الفن الشعرى من وجهة نظرته النقدية عملا فنيا خالصا، ينبغى أن يقومه الناقد بمقاييس نقدية على أسس فنية خالصة غير متأثرة بعقيدة الناقد ولا بعواطفه، كما أنه استعمل مقياسا نقديا فى غاية العدالة والحماية للشعراء وشعرهم ذلك هو المقياس الجمالى الذى يرى فيه الناقد عدم التوجه إلى السقطات التى يقع فيها الشاعر المكثر، لأن التشنيع ببعض سقطات الشاعر تقصير فى جانب الحق والعدالة التى ينبغى أن يتحلى بها كل ناقد، لأنه فى عمله قاض يحكم مقاييس الحق والعدالة .

النتيجة الخامسة:ـ

وهو فى سبيل الدفاع عن المحدثين بعامة والمتنبى بخاصة، الذى اتهم من قبل خصومه بالإغارة على شعر أبى تمام فغير من ألفاظه وأبدل من نظمه، فكانت معانيه مكررة، ولم يعتمد على قريحته إلا قليلا، فهو من ناحية التصوير يقع فى الإفراط ومن ناحية المعنى يقع فى السرق، فما بقى له من الشعر إذن وهو فكرة ومعنى ثم قالب وتصوير .. ؟!

لكن عبد العزيز الجرجانى فى وصف هذه الاتهامات، يقرر أحكاما، ويسوق أفكارا، ويناقش قضايا متصلة بالعمل الفنى وصاحبه اتصالا نفسيا واجتماعيا وبيئيا، فيفتح بهذا بابا للإبداع النقدى والإضافة النظرية فى ميدان النقد والدراسات النفسية، ثم يحدد مقاييس للسرق من عدمه مستندا إلى دراساته وطبعه وفهمه للعمل الأدبى وعلاقاته، وعنده أن المعانى الشائعة وتلك المعانى التى يبرزها المتأخرون فى صورة أجمل، أو التى يضيفون إليها من إبداعهم وذاتهم بما يجعلها تتكامل وتغدو نامية جماليا وفنيا .

فهذا كله ليس من قبيل السرق، لأن الشعر عنده فن يتفاعل مع الحياة ويأتى نتيجة لتفاعل الشاعر مع ألوان الحياة المختلفة والشعر الذى امتلأت به النفس لا يستطيع شاعره حينئذ إلا أن يستجيب لكل التداعيات القادمة من مواطن التفاعل مع

الكون والطبيعة والناس .

النتيجة السادسة:-

الجرجانى ناقد متذوق ومثقف موهوب وفنان أثمرت فيه الحضارة المعاصرة، فصدر فى كل آرائه النقدية عن تحضر روعى بفاعليات التطور فى كل مجالاته، ولذلك اهتم بالنقد كأحد المواقف المثقفة الواعية تجاه الفن وجمالياته ولم يهتم بألوان البديع لأنها لا تمثل وجهة فنية جمالية بقدر ما هى قشرة سطحية تغلف شكل العمل الفنى وكلما ازدادت تلك الألوان وكثرت كلما قل الجوهر الأدبى، وضعف النازع الجمالى الأصيل .

على أن الألوان البديعية التى ذكرها كانت فى معرض تناول الجانب البديعى فى شعر المتنبى ولم يشغل الجرجانى بتعريفتها كما شغل بها علماء البلاغة ولم يذكر منها سوى الاستعارة والتجنيس والمطابقة والتقسيم وذكرها إجمالا وكأنه باهتماماته النقدية كان ناقدا جماليا أكثر منه بلاغيا قاعديا .

النتيجة السابعة:-

تناثرت على صفحات كتاب:" الوساطة" مقاييس الجرجانى النقدية وكان من أهمها: مقياس الطبع والرواية والذكاء والدربة هو – عنده – مصدر الشعر الجيد فكل ما صدر عن هذا المقياس كان جيدا مقبولا من القدامى والمحدثين، وتتحقق جودة الشعر بما يرتبط بطباع العصر والعادة ويربط الرقة والصلابة فى الشعر بسهولة طبع الشاعر ودماثة تكوينه، ثم إنه يؤمن بالفنية والشاعرية وجريان الأسلوب على ما يقتضيه الفن الشعرى ويدعو المحدثين إلى الاسترسال والانقياد للطبع والعدل عن التكلف والتعمل ولا علاقة عنده بين الدين والفن فالدين بمعزل عن الشعر، ويعتد فى النقد بالذوق المثقف الذى يعتمد على إقامة الحجة ومقارعة الدليل بأقوى منه، ولا يعترف بالنقد الذاتى كثيرا إلا فى بعض مواقف نقدية تتطلبه فى إطار محدود، ويرفض التعصب والعصبية فى النقد لأنها تكدر الطبع وتطفئ الذهن وتلبس العلم بالشكل .

النتيجة الثامنة:-

كانت الخصومة المذهبية والشخصية وراء تأليف الآمدى للموازنة والجرجانى للوساطة، فالخصومة حول مذهب أصحاب البديع، والتعصب الذى عالج به الصولى القضية فى كتابه:" أخبار أبى تمام" ثم اللجج والشطط الذى ساد الميدان النقدى بعد ابن المعتز وقدامة بن جعفر، جعل الآمدى يقف موقفا نقديا يعتمد فيه على" عمود

الشعر" مقياسا وأساسا حاسما للخلاف بين القديم والحديث، فأثبت لأصحاب أبى تمام أنه لم يبدع مذهبا جديدا، وإنما حاول البديع فخرج إلى المحال، فكان كتابه بمثابة رد فعل لمذهب الصنعة الذى ذاع صيته وانتشر وكان ينعطف بالشعر العربى انعطافا مغايرا لمنهجه الفنى وتقاليده الموروثة، وأصالته الفنية والشعرية، والخصومة حول شخصية المتنبى وشعره بل التعصب الذى امتلأ به عقول خصمه جعل الجرجانى يؤلف كتابه:" الوساطة" ليحق الحق وليظهر تحامل هؤلاء الخصوم مثبتا أصالة هذا الشاعر، وقد اضطره ذلك إلى الخوض فى شعره، وشعر غيره ليجعل من تلك الأشعار موضوعا نقديا يحللها ويتذوقها ويعلل لما يراه .

وقد استعان بمصادر نقدية وأدبية وبآراء السابقين ليؤكد اتجاهاته النقدية، لكنه تأثر بكتب الموازنة تأثرا شديدا، هذا مع أن كتاب الوساطة يغلب عليه الاتجاه البيانى مع كثير من الاتجاهات النقدية والموازنة تغلب عليها الاتجاهات النقدية، على أن الأخيرة تمتاز بالتكامل المنهجى النقدى، أما" الوساطة" فلم تستكمل الدراسات النقدية التى كان ينبغى على مؤلفها أن يوفيها خلال استعراضه وتحليله ونقده للمتنبى كشاعر فنان والحكم على شعره كظاهرة فنية متفردة .

الفصل سادساً

الموازنة والوساطة فى ميزان النقد الأدبي

يمكن لنا من خلال الدراسة السابقة أن نستخلص أوجه الاتفاق بين الآمدى والجرجانى فى النقد المنهجى عندهما من خلال الحقائق الآتية:-

أولاً:- من الرؤية الفنية:-

يرى كل من الآمدى والقاضى الجرجانى أنه ينبغى أن تتوافر شروط فنية وشخصية تحكم العملية النقدية وتتمثل فيما يلى:-

أ- **الفطرة والطبع:-** فلابد أولا من الطبع والقريحة، فكل إنسان لديه استعداد بحسب مكوناته النفسية والوجدانية والعقلية والشخصية تجاه جنس أدبى أو فنى يتفوق فيه ويبدع ويخلق، ويهبط فى آخر ويجمد ويخمد، ومعنى هذا أن الإنسان يولد ومعه استعداد وعليه هو أن يتعرفه أو يتبينه أو يترك لغيره كشف هذا الاستعداد والتعرف عليه وتنميته، ويقول الآمدى" إذا يتأتى جنس من العلوم لطالبه ويسهل ويمتنع آخر ويتعذر لأن كل امرئ إنما يتيسر له ما فى طبعه قبوله وما فى طاقته تعلمه" وبهذا يفضل أهل الحذاقة بكل علم وصناعة من سواهم ممن نقضت قريحته ولم يكن له طبع يتقبل به تلك الطباع .

ب- **الدراية والخبرة:-** وهى التجربة الذاتية للنقد والتجربة الرئيسية فيه، لأن المفروض فى الناقد المقوم لما بين يديه، والحكم على ما يعرض عليه أن يكون ممنوع التجارب ومكثرا منها فهى ثروته ومدده وهى قواعده وشواهده وهى أدلته وبراهينه، كما زاد نصيبه منها كان حكمه أقرب إلى الصواب، وكلما تخلف حظه منها كان ميزانه أدنى منها إلى العدل فلابد من كثرة الممارسة وطول النظر واستدامة التأمل فى أعمال الخبراء فيه والعلماء به حتى يسهل النقد ويتيسر .

ج – **الفطنة والتمييز:-** وهى الميزة العقلية، فلن يغنى عن الناقد استعداده الشخصى للنقد إذا ما انعدم عنده التأمل أو انعدم النظر، بل لا مناص من مقدرة على الفهم والتعمق فيه، ولا مندوحة عن إتمام البحث بعقل يحسن الوعى، ويجيد الإدراك وبذلك يجعل النقد المنهجى من التأمل والنظر علماً مثمرا، مفيدا، فليس الناقد ناقداً حقاً بتوافر القريحة لديه أو بطول التجربة عنده بل هو كذلك بصفاء الذهن أيضاً وبسلامة التمييز والفطنة .

د- **الإنصاف:-** وهو صفة خلقية إذ لا يكفى أن يكون الناقد مستجمعا لمقومات

النقد دون أن يكون مؤسسا على مزية خلقية كريمة تقوده إلى العدل والإنصاف، بل هذه الميزة خليقة بأن تتوافر له، وحَرِيّةٌ بأن تلازمه، وذلك حتى لا يتحكم فيه هوى طارئ، أو تنحرف به نزعة جامحة، وحتى لا يخضع ضميره الناقد لمؤثر سوى الحق والصدق والتعرف على الجمال ومواطنه وممارسة موضوعية خالصة .

هـ-" **ثقافة الناقد**":- والنقد المنهجى بقوم أساسا على الثقافة، لأن الثقافة تقترب به من الموضوعية، وتبتعد به عن الذاتية .

فالناقد بوضعه الطبيعى أفسح مجالاً من المنقود وأشمل وأعزر مادة منه وأعمق، فبجده تقارن المجهودات ومقدرته تقاس القدرات، وبعلمه النقدى والفنى تقوم الآداب والفنون، وإذا لابد له من إحاطة بالمنطق والفلسفة ووسائل العلوم المعاصرة، ولن يصل الناقد بغير" المعاناة والمزاولة" مع العناية المتصلة حتى لا تكون هذه الثقافة مجرد قشور أو محض عبث بالعناوين .

ثانياً:ـ من الرؤية المنهجية (مآخذ على المنهج):ـ

نجد تيار النقد المنهجى عند العرب بعامة والآمدى والجرجانى بخاصة قد وقع فى أخطاء لعل من أهمها ما يلى:-

أ- **النقد المنهجى:**- عند العرب قد التزم الموضوعية الصارمة، فضيق على الفنان الشاعر دائرة شعوره وتذوقه حين حرمه من سعة النفس، والأفق ولذة الشعور والإحساس الحر القائم على التجربة الشخصية، وضيق عليه دائرة عمله حين حرمه من التوسع فى التعبير والتصور والتخيل، وحين ما حرمه من القياس على ما جاء به وأبدع غيره، ولعل هذا هو أكبر نقص يمكن أن يلاحظ على النقد العربى بعامة .

ب- **والنقد المنهجى** أيضا مبالغة منه فى الموضوعية قد أخضع الخيال وهو من أهم وسائل الفن فى التعبير عن الواقع الخارجى، وعن المصطلحات والحقائق العلمية، مما يمكن أن يؤدى إلى جمود الصورة وتحجرها أو يؤدى إلى التكرار والسآمة وعدم التنوع والتجدد .

ج- **وخضوع الفن** للعاملين السابقين، أضطر الشعراء إلى الدوران فى فلك التقليد، حتى اعتبرت السرقات الشعرية شرعا، لأنها فى معانى معروضة للجميع وظل الشعر حبيس بعض الموضوعات إلى أن أصيبت رحلته بالتوقف والجمود لأن رحلة النقد أصيبت هى الأخرى بالعقم والموات دون أن تشق لها طريقاً ورافداً يغذى المسيرة بتفسيرات ومبررات عاطفية وذاتية لما كان عليه النقد المنهجى من قيود وموضوعية .

ثالثاً: من الرؤية المنهجية (ما للمنهج من مزايا):

من حق النقد المنهجى علينا أن نذكر له تلك الحقائق:-

١- اتجاهه إلى التعليل والاحتكام شرع للنقد العربى قاعدة تحميه من الواغلين والأدعياء، الذين يحتمون بالقاعدة المبتذلة فى عصور النقد المتأخر من الذوق لا يعلل .

٢- حاول أن يجعل للنقد القواعد والأصول الثابتة التى ينهض عليها، فكأنه كان ينظر إليه نظرة جديدة وفى الوقت نفسه حديثة .

٣- وتشريع النقد المنهجى لتلك الشروط اللازمة للناقد بمثل هذه الدقة والإحاطة هو من أفضل ما توصل إليه النقد الأدبى فى عصوره الزاهرة والمعاصرة، وخير ما يمكن أن يقدمه باحث فى هذه الميدان .

٤- وتوسع النقد المنهجى فى فهم الثقافة فهما شاملا دليلا على القيمة النقدية التى يتضمنها تيار النقد المنهجى على أن ليس مما يسهل على كل متصد له، وعلى أنه ليس عملاً هيناً سهلاً تكفى فيه الرغبة وتشفع فيه المزاولة .

ومن ثم كان جهد الآمدى والجرجانى من أهم ما قدم فى ميدان النقد المنهجى عند العرب، لأن الصفة الغالبة على نقدهما وجهدهما المبذول هو صفة المقارنة والتقدير والموازنة والاحتكام والحكم العادل والوساطة الموضوعية .

خـاتمـة

يأتى كتاب:" الموازنة بين الطائيين وأبى تمام والبحترى" للآمدى فى مقدمة كتب الموازنات الأدبية من مثل" أخبار أبى تمام للصولى" و"رسالة ابن المعتز" فى شعر أبى تمام لأن النموذج الكامل تقريبا فى صفات الموازن وحقيقة الموازنة على السواء فقد أتيح لمؤلفه من الميزات العلمية والذوقية ما لم يتيح لغيره، وهذه بعض ملاحظات على الكتاب:-

أولاً:-

تقوم الخطة التى اختطها فى الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى على أساس من عرض قصيدتين من شعرهما تتفقان فى الوزن والقافية وإعراب القافية، وبين معنى ومعنى غير أنه فطن إلى استحالة ذلك لقلة الاتفاق فى هذا مع الاتفاق فى المعنى الذى هو أساس الموازنات .

ثانياً:-

يناقش آراء المتقدمين مناقشة تكشف عن تمكنه من ملكة النقد .

ثالثاً:-

يعتمد على الذوق الأدبى المهذب، وقد يعتمد على ذوقه الخاص ولا يعلل له، وقد يذهب إلى التعليل فى بعض الأحيان .

رابعاً:-

تنهض دراسته للشعر على قواعد بلاغية ولغوية ونحوية بلغت حداً من الدقة يستدعى الإعجاب.

خامساً:-

وإذا كان الآمدى فى نقده قد سلك المنهج الفنى التعبيرى فإنه لم ينس المنهج التطبيقى الذى يتمثل فى تلك الموازنات التى عقدها بين أبى تمام والبحترى، حيث وازن بين ابتداءين أبى تمام والبحترى، وما قالاه فى الابتداءات بذكر الوقوف على الديار، وما قالاه فى أوصاف تلك الديار والبكاء عليها، ووصف أطلالها، ومحو الرياح لها وغير ذلك ويمضى الآمدى فى الموازنة على هذا النمط الرائع الذى إن دل على شيء فإنما يدل على تمكنه من علوم العربية، وبلوغه فى الذوق مبلغا يرفعه عن كثير من أقرانه .

وأظهر ما يطالعنا فى كتاب الوساطة النقاط الآتية:-

أولاً:-

الاعتذار عن أخطاء المتنبى بما للجاهليين والإسلاميين من عيوب وأخطاء .

ثانياً:-

الشعر الجيد ما صدر عن طبع، ورواية وذكاء، ومادته الدربة .

ثالثاً:-

يربط الرقة والصلابة فى الشعر إلى سهولة طبع الشاعر، ودماثة تكوينه، والأخيران من الأمور المعنوية التى توفرها للشاعر: البيئة، والنزعة أو المذهب الشعرى، وترى رقة الشعر أكثر ما تأتيك من قبل العاشق المتيم والغزل المتهالك، فإن اتفقت لك الدماثة والصبابة، وإنصاف الطبع إلى الغزل فقد جمعت لك الرقة من أطرافها" .

رابعاً:-

جريان الأسلوب على ما يقتضيه الفن الشعرى أو النثرى:" ولا آمرك بإجراء الشعر مجرى واحدا ولا أن تذهب بجميعه مذهب بعضه بل أرى لك أن تقسم الألفاظ على رتب المعانى، فلا يكون غزلك كافتخارك .. الخ"

خامساً:-

يرى المحدثون من الشعراء والكتاب أن يعدلوا عن التكلف والتعمل إلى الاسترسال للطبع، ويعنى بهذا محددا:" ولست أعنى بهذا كل طبع، بل المهذب الذى صقله الأدب وشحذته الرواية، وجلته الفطنة، وألهم الفصل بين الردئ والجيد وتصور أمثلة الحسن والقبح .

سادساً:-

تتحقق الجودة فى الشعر بما يرتبط بطباع عصره وعاداته .

سابعاً:-

لا علاقة بين الدين وفن الشعر وإلاّ استبعدنا الجاهلين وأبا نواس ...

ثامناً:-

يعمد صراحة إلى الاعتداد فى النقد بالذوق المثقف، ولا يعترف بالنقد الذاتى بل لابد مع الذوق من إقامة الحجة ومقاومة الدليل بما هو أقوى منه ..

فأما وأنت تقول: هذا غث مستبرد، وهذا متكلف متعس، فإنما تخبر عن نبو النفس عنه، وقلة ارتياح القلب له .

تاسعاً:-

العصبية فى النقد تكدر الطبع وتطفئ الذهن وتلبس العلم بالشك .

وبعد:-

فإن هذه هى جملة الملاحظات على الكتابين النقديين، وبهذا اللون المستحدث وبغيره من النقد المثقف تمهد الطريق للمناهج النقدية الأخرى وأصبح القرن الرابع من أخصب القرون فى دراسة الأدب والنقد والبلاغة .

❁❁❁

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر.

١- الآمدى (أبو القاسم الحسن بن بشر ت ٣٧٠هـ)
– الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى – تحقيق السيد أحمد صقر مكتبة الخانجى – الطبعة الرابعة – دار المعارف – وأكمل تحقيقه الدكتور عبدالله حمد محارب القسم الثالث في مجلدين .

٢- ابن الأثير:
– المثل السائر ، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد مطبعة دار صيدا – بيروت لبنان .

٣- الأحوص (أبو محمد عبد الله بن محمد بن عبد الله بن عاصم بن ثابت الأنصارى ت ١٠٥هـ/٧٢٣م)
– شعر الأحوص الأنصارى – تحقيق عادل سليمان جمال – مكتبة الخانجى – مطبعة المدنى ١٩٩٠م .

٤- الأصفهانى (أبو الفرج على بن الحسين بن محمد القرشى ت ٣٥٦هـ)
الأغانى – شرحه وكتبه هوامشه الأستاذ : سمير جابر – الطعبة الثانية دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت .

٥- الأصمعى (أبو سعيد عبد الملك بن قريب ت ٢١٦هـ)
– فحولة الشعراء – تحقيق المستشرق، ش – توزى – دار الكتاب الجديد .

٦- الأعشى (ميمون بن قيس بن جندل بن شراحيل بن عوف ت ٧هـ)
– ديوان الأعشى – تحقيق الدكتور محمد محمد حسين – المطبعة النموذجية نشر مكتبة الآداب بالجماميز .

٧- ابن الأنبارى (أبو بكر محمد بن أبى محمد القاسم ت ٣٢٨هـ أو ٣٢٧هـ)
شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات – تحقيق عبد السلام هارون طبعة دار المعارف .

٨- أوس بن حجر
– ديوان أوس بن حجر – تحقيق الدكتور محمد يوسف نجم – طبعة دار صادر – بيروت ١٣٨٣هـ/١٩٦٣م .

٩- الباقلانى (أبو بكر محمد بن الطيب ت ٤٠٣هـ أو ٤٠٤هـ)

إعجاز القرآن – تحقيق السيد أحمد صقر – دار المعارف – بمصر .
١٠ – البحترى (أبو عبادة الوليد بن عبيد البحترى)
– ديوان البحترى – تحقيق حسن كامل الصيرفى – دار المعارف – الطبعة الثالثة .
١١– بشار بن برد، وقع جده يرجوخ فى سبى المهلب بن أبى صفرة، ت ١٦٧هـ/٧٨٢م) .
– ديوان بشار بن برد – نشر وتقديم محمد الطاهر بن عاشور – لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة .
وكذا : طبعة دار الثقافة – بيروت – ١٩٨١م .
١٢– أبو تمام (حبيب بن أوس الطائى ت ٢٣١هـ)
– ديوان أبى تمام بشرح التبريزى – تحقيق محمد عبده عزام – الطبعة الرابعة دار المعارف . وكذا ديوانه بشرح أبى بكر الصولى ، تحقيق الدكتور خلف رشيد نعمان ، وزارة الثقافة والفنون – الجمهورية العراقية سنة ١٩٧٨م.
١٣– الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر ت ٢٥٥هـ)
– البيان والتبيين – تحقيق عبد السلام هارون – طبعة دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع .
الحيوان – تحقيق عبد السلام هارون – طبعة دار الجيل ١٩٩٦م .
١٤– جران العود النميرى (جران العود النميرى بن عامرت
– ديوان جران العود النميرى – دار الكتب المصرية ١٣٥٠هـ / ١٩٣١م
١٥– الجرجانى (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجانى ت ٤٧١ هـ) .
– أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر مكتبة المدنى – الطبعة الأولى ١٤١٢هـ/١٩٩١م .
– دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر مكتبة الخانجى للطباعة والنشر – الطبعة الثالثة ١٤١٣هـ/١٩٩٢م .
١٦– الجرجانى (القاضى أبو الحسن على بن عبد العزيز الجرحانى ت ٣٩٣هـ)
– الوساطة بين المتنبى وخصومه – تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الدكتور على محمد البجاوى – طبعة عيسى البابى الحلبى .
١٧– جرير (جرير بن عطية بن الخطفى (وهو حذيفة) بن بدر بن سلمة بن عوف

بن كلب بن يربوع ت ١١٤هـ أو ١١٥هـ) .
– ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب – تحقيق الدكتور نعمان محمد أمين طه – دار المعارف ، وكذا نشرة الصاوي.
١٨– الجمحى (محمد بن سلام ت ٢٣١هـ)
– طبقات فحول الشعراء – تحقيق محمود محمد شاكر – مطبعة المدنى مكتبة الخانجى بمصر .
١٩– الحاتمي (محمد بن الحسن ت ٣٨٨هـ) الرسالة الموضحة ، تحقيق محمد يوسف نجم طبعة دار صادر بيروت ١٩٦٥م.
٢٠– الصحرى القيروانى (أبو إسحق إبراهيم بن على ت ٤٥٣هـ)
– زهر الآداب وثمر الألباب – تحقيق زكى مبارك – المطبعة الرحمانية بمصر ١٩٢٥م .
٢١– الحطيئة (جرول بن أوس)
– ديوان الحطيئة برواية وشرح ابن السكيت – تحقيق الدكتور نعمان محمد أمين طه – مطبعة المدنى – نشر الخانجى – الطبعة الأولى ١٤٠٧هـ / ١٩٨٧م .
٢٢– الراعي النميرى :– ديوانه تحقيق راينهرت نايبرت ، المعهد الألماني للأبحاث الشرقية – بيروت ١٤٠١هـ / ١٩٨٠م.
٢٣– ذو الرمة (أبو الحارث غيلان بن عقبة بن بهيش بن مسعود بن عمرو بن ربيعة ت ١١٧هـ / ٧٣٥ م)
– ديوان ذى الرمة (غيلان بن عقبة) كارليل هنرى هيس مكارتى ت ١١٧هـ/٧٣٥ م) . كامبردج ١٣٧هـ /١٩٩١ م .
٢٤– ابن رشيق (أبو على الحسن بن رشيق القيروانى الأزدى ت ٣٩٠هـ – ١٤٥٦م
– العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده – تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد الطبعة الثالثة – المكتبة التجارية الكبرى ١٣٨٣هـ / ١٩٦٣ م .
٢٥– ابن الرومى (أبو الحسن على بن العباس بن جريج ت ٢٨٣هـ / ٨٩٦م)
– ديوان ابن الرومى – اختيار وتصنيف كامل الكيلانى – مصر – المكتبة التجارية الكبرى ١٩٢٤م .
٢٦– زهير بن أبى سلمى (ربيعة بن رباح ت قبل ٦١٠هـ)

– شرح ديوان زهير – صنعة محمد بن يحي ثعلب (نسخة مصورة عن طبعة دار مصر ١٩٤٤ م) – نشر الدار القومية للطباعة والنشر .

٢٧– الشريف المرتضى (على بن الحسين بن موسى الموسوى ت ٤٣٦هـ)
أمالى المرتضى (غرر الفوائد ودرر القلائد) – تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم – القاهرة .

٢٨– أبو بكر الصولى (أبو بكر محمد بن يحي بن عبد الله بن العباس ت٣٣٥هـ)
– أخبار أبى تمام – لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة ١٩٢٧م
وكذا : تحقيق خليل محمود عساكر وذميليه (سلسلة ذخائر التراث العربى) .

٢٩– ابن طباطبا العلوى (أبو الحسن محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم بن طباطبا ت ٣٢٢ هـ) .
– عيار الشعر – تحقيق طه الحاجرى – الدكتور محمد زغلول سلام – المكتبة التجارية ١٩٥٦م .

٣٠– طرفة بن العبد (عمرو بن العبد بن سفيان من بنى سعد بن مالك ت ٦٢هـ)
– ديوان طرفة بن العبد – تحقيق وتحليل ونقد على الجندى – القاهرة ١٩٥٨م

٣١– أبوالعتاهية (الشاعر) ديوانه ، تحقيق شكري فيصل – مطبعة المجمع العلمي العراقي بدمشق .

٣٢– عمر بن أبى ربيعة (أبو الخطاب وأبو حفص عمر بن عبد الله بن ربيعة بن حذيفة (أبو عمر) بن المغيرة بن عمر بن مخزوم ت ٩٣هـ)
شرح ديوان عمر – تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد – مطبعة السعادة ١٩٦٠م .

٣٣– ابن أبى عون
– الشبيهات – تحقيق محمد عبد المعيد – جامعة كامبردج – سنة ١٩٥٠م .

٣٤– الفرزدق (أبو فراس همام بن غالب بن صعصعة ت ١١٤هـ) .
– ديوان الفرزدق – رواية محمد بن حبيب عن ابن الإعرابى R.Boucher باريس ٨٧٠هـ – ٨٧٥هـ – عنى بنشره عبد الله إسماعيل الصاوى – القاهرة المكتبة التجارية الكبرى ١٣٥٤هـ / ١٩٣٦م .

٣٥– أبو على القالى (أبو على إسماعيل بن القاسم بن عيدون بن هرون القالى البغدادى ت ٣٥٦هـ) .

– الأمالى مع الذيل – طبعة دار الكتب العلمية ١٤١٦هـ / ١٩٩٦م .

٣٦– ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم ت ٢٧٦هـ)

الشعر والشعراء – تحقيق أحمد محمد شاكر – دار المعارف ١٩٩٦م .

٣٧– القرشى (أبو زيد محمد بن أبى الخطاب)

– جمهرة أشعار العرب فى الجاهلية والإسلام – تحقيق على محمد البجاوى دار نهضة مصر للطبع والنشر – الفجالة – القاهرة .

٣٨– امرؤ القيس (حندج بن حجر الكندى ت ٨٢ ق . م)

– ديوان امرئ القيس – تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم – الطبعة الخامسة دار المعارف .

٣٩– كثير عزة (أبو صخر كثير بن عبد الرحمن بن الأسود بن عامر ت ١٠٥ هـ)

– ديوان كثير عزة – اعتنى بجمعه هنرى بيرس – الجزائر ١٩٢٨ م .

٤٠– الكميت بن زيد الأسدى (أبو المستهل الكميت بن زيد الأسد ت ١٢٦هـ)

شعر الكميت بن زيد الأِسدى – جمع وتقديم الدكتور : داود سلوم – مطبعة النعمان بالنجف ١٩٦٩م .

– شعر الهاشميات – تقديم محمد محمود – الطبعة الأولى – مطبعة شركة التمدن الصناعية بمصر .

٤١– المتنبي (أحمد بن الحسين أبوالطيب) ديوانه بشرح العكبرى الطبعة الأولى دار الكتب العلمية بيروت ١٤١٨هـ/١٩٩٧م ، وكذا ديوانه بشرح البرقوقى الطبعة الأولى دار الكتب العلمية بيروت ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠١م.

٤٢– المبرد (أبوالعباس محمد بن يزيد ت ٢٨٥هـ)

– الكامل فى اللغة والأدب – تحقيق حنا الفاخورى – دار الجيل – بيروت ١٩٩٧م .

٤٣– المرزبانى (أبو عبد الله محمد بن عمران ت ٣٨٤هـ) .

– الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق على محمد البجاوى، دار النهضة مصر .

٤٤– المرزوقى (أبو على أحمد بن محمد بن الحسن ت ٤٢١هـ)

– شرح ديوان الحماسة لأبى تمام، تحقيق أحمد أمين، عبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، الطبعة الثانية القاهرة سنة ١٣٨٧هـ /

١٩٦٧ م .
٤٥- مسلم بن الوليد صريع الغوانى (أبو الوليد مسلم بن الوليد الأنصارى مولى الأنصار ت ٢٠٨هـ / ٨١٣م) .
– ديوان مسلم بن الوليد، تومباى ١٣٠٣هـ القاهرة ١٣٣٠م، نشره سامى الدهان، القاهرة، دار المعارف ١٩٥٧م .
٤٦- ابن المعتز (أبو العباس عبد الله بن الخليفة المعتز بن المتوكل ت ٢٩٦هـ)
– البديع – اعتنى بنشرة اغناطيوس كراتشقوفسكى – تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى – دار العهد الجديد .
– طبقات الشعراء المحدثين، تحقيق عبد الستار أحمد فراج – الطبعة الرابعة، دار المعارف .
٤٧- ابن منظور صاحب لسان العرب (القاضى جمال الدين أبو الفضل محمد بن الكرم بن منظور الرويعفى الأنصارى الخزرجى المصرى ت ٧١١هـ / ١٣١١م)
– لسان العرب، دار صادر، ودار بيروت ١٩٥٥ – ١٩٥٦م .
٤٨- النابغة الجعدى (أبو على حسان بن قيس بن عبد الله من جعدة ت ٦٥هـ)
شعر النابغة الجعدى – تحقيق عبد العزيز بن رباح – المكتبة الإسلامية بيروت ١٩٦٤م .
٤٩- النابغة الذبيانى (زياد بن معاوية بن سعد بن ذبيان ١٨ ق هـ / ٦٠٤ هـ)
– ديوان النابغة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم – دار المعارف – الطبعة الثالثة .
٥٠- ابن النديم (محمد بن اسحق ت ٣٨٥هـ)
– الفهرست، تحقيق فلوجل، الطبعة التجارية .
٥١- أبو نواس (الحسن بن هانئ ت ١٩٥هـ)
– ديوان أبى الحسن، تحقيق : أحمد عبد المجيد الغزالى – دار الكتاب العربى بيروت ١٩٨٤م .
٥٢- ياقوت الرومى (شهاب الدين أبو عبد الله يا قوت بن عبد الله الحموى الرومى ت ٦٢٦هـ / ١٢٢٩م)
– معجم الأدباء (تحرير مرغليوث) لندن وليدن، مطبوعات دار المأمون : أحمد

فريد رفاعى، مصر مكتبة عيسى البابى الحلبى وشركاه ١٣٥٥هـ / ١٩٣٦م .
٥٣- يوسف البديعي :
– الصبح المنبي عن حيثية المتنبي – طبعة دار المعارف بمصر.

ثانياً : المراجع

١- إبراهيم سلامة (الدكتور)
بلاغة أرسطو بين العرب واليونان – طبعة مصر ١٩٥١م .
٢- إحسان عباس (الدكتور)
تاريخ النقد الأدبى عند العرب، دار الثقافة – بيروت ١٩٨٦م .
٣- أحمد أحمد بدوى (الدكتور)
أسس النقد الأدبي عند العرب ، دارنهضة مصر للطباعة .
٤- أحمد أمين (الأستاذ)
فجر الإسلام، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦م .
النقد الأدبى – مكتبة النهضة المصرية – الطبعة الخامسة – القاهرة ١٩٨٣م .
٥- أحمد الشايب (الإستاذ)
أصول النقد الأدبى – مكتبة النهضة المصرية – الطبعة الخامسة ١٣٧٤هـ / ١٩٥٥م .
٦- بدوى طبانة (الدكتور)
أبو هلال العسكرى ومقاييسة البلاغية – مطبعة أحمد مخيمر ١٩٥٢م .
دراسات فى نقد الأدب العربية من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٥٤م .
٧- خليفة الوقيان (الدكتور)
شعر البحترى (دراسة فنية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ١٩٨٥م .
٨- روز غريب
النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى – دار العلم للملايين – بيروت ١٩٥٢م
٩- شوقى ضيف (الدكتور)
فصول فى الشعر ونقده – دار المعارف ١٩٧١م .
الفن ومذاهبه فى الشعر العربى – دار المعارف – الطبعة العاشرة .

فى النقد الأدبى – دار المعارف – الطبعة الثانية ١٩٦٦م .
١٠- صالح حسن اليظى (الدكتور)
البحترى شاعر القرن الثالث الهجرى (رؤية فى الإبداع الفنى) ت ١٤١١هـ / ١٩٩١م)
١١- طه أحمد إبراهيم (الدكتور)
تاريخ النقد العربى – لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة ١٩٣٧م .
١٢- طه حسين (الدكتور)
حديث الأربعاء – طبعة دار المعارف – الطبعة الثالثة عشرة .
١٣- عبدالرءوف أبو السعد (الدكتور)
مفهوم الشعر فى ضوء نظريات النقد العربي – دار المعارف – القاهرة .
١٤- عبد الرحمن عثمان (الدكتور)
مذاهب النقد وقضاياه، الطبعة الأولى ١٣٩٥هـ / ١٩٧٥م .
١٥- عبدالفتاح على عفيفي (الدكتور) عمود الشعر العربي فى ميزان النقد الأدبي ، مطبعة السعادة .
١٦- عبد القادر القط (الدكتور)
النقد العربى القديم والمنهجية – مجلة فصول – العدد (٣) إبريل ١٩٨١م
١٧- عبد المحسن طه بدر (الدكتور)
محاضرات فى الدراسات العربية الحديثة (مطبوعة على الآلة الكاتبة) مكتب كريدية أخوات – بيروت ١٩٦٨م .
١٨- عثمان موافى (الدكتور)
الخصومة بين القدماء والمحدثين فى النقد العربى القديم – دار المعرفة الجامعية ١٩٨٤م .
١٩- عز الدين إسماعيل (الدكتور)
الأسس الجمالية فى النقد العربى، مطبعة الإعتماد بمصر ١٩٥٥م .
٢٠- عمر الدسوقى (الأستاذ)
النابغة الذبيانى – مطبعة نهضة مصر – الفجالة .
٢١- مجدى وهبه ، كامل المهندس :
معجم المصطلحات الأدبية .

٢٢- محمد أحمد العزب (الدكتور)
قضايا نقد الشعر فى التراث العربى سنة ١٩٨٤م .
٢٣- محمد خلف الله أحمد (الدكتور)
من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده – لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٧م .
٢٤- محمد رشاد صالح (الدكتور) :
نقد الموازنة ، نشر المركز العربي للصحافة القاهرة ١٩٨٢م .
٢٥- محمد زغلول سلام (الدكتور)
تاريخ النقد الأدبى والبلاغة حتى آخر القرن الرابع الهجرى منشأة المعارف الطبعة الثالثة .
٢٦- محمد زكى العشماوى (الدكتور)
قضايا النقد الأدب بين القديم والحديث – دار المعارف الجامعية – الإسكندرية ١٩٩٠م .
٢٧- محمد السعدى فرهود (الدكتور)
اتجاهات النقد الأدبى – دار المحمدية ١٩٨٠م .
٢٨- محمد عبد المنعم خفاجى (الدكتور)
فصول فى الأدب والنقد – طبعة سنة ١٩٧٣م .
٢٩- محمد غنيمى هلال (الدكتور)
النقد الأدبى الحديث – دار نهضة مصر للطبع والنشر – الفجالة – القاهرة.
٣٠- محمد مصطفى بدوى (الدكتور)
دراسات فى الشعر والمسرح – الطبعة الثانية – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩م .
٣١- محمد مصطفى هدارة (الدكتور)
مشكلة السرقات فى النقد العربى المكتب الإسلامى ١٩٧٥م .
٣٢- محمد مندور (الدكتور)
النقد المنهجى عند العرب – مطبعة نهضة مصر القاهرة ١٩٤٩م .
النقد والنقاد المعاصرون – دار نهضة مصر .
٣٣- محمد نجيب البهبيتى (الدكتور)

تاريخ الشعر العربى حتى آخر القرن الثالث الهجرى – مؤسسة الخانجى ١٩٦١م .

٣٤- محمد النويهى (الدكتور)

الشعر الجاهلى (منهج فى داسته وتطبيقه – الدار القومية للطباعة والنشر – القاهرة .

قضية الشعر الجديد – معهد الدراسات العربية – القاهرة ١٩٦٤م .

٣٥- ناصر الدين الأسدى (الدكتور)

الشعر العربى فى فلسطين والأردن – معهد الدراسات العربية العالية – القاهرة ١٩٦١م .

٣٦- وليد قصاب (الدكتور)

قضية عمود الشعر فى النقد العربى – المكتبة الحديثة – الطبعة الثانية، العينى الأمارات سنة ١٩٨٥م .

٣٧- يوسف حسين بكار (الدكتور)

بناء القصيدة فى النقد العربى القديم فى ضوء النقد الأدبى الحديث دار الأندلس بيروت ١٩٨٢م .

۞۞۞

ثالثاً : المراجع المترجمة

١- إ . أ ريتشار :

العلم والشعر – ترجمة محمد مصطفى بدوى – الهيئة العامة للكتاب .

٢- رينيه ويليك – أوستن وارين

نظرية الأدب – ترجمة محى الدين صبحى – مراجعة حسام الخطيب – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – الطبعة الثانية – بيروت ١٩٨١م .

٣- لاسل آبر كرومى

قواعد النقد الأدبى – ترجمة محمد عوض محمد – لجنة التأليف والترجمة والنشر .

رابعاً : المصادر الأجنبية

Cassells :

Ency lopead of literature , Textal criticism .

Eliot, T.S : jhe seared wood Methuen & co. Ltd, London, 1920.

Sansbury :

AHistory of criticism

A History and literary Tast in Europe londone, 1920

- Nickolson Reynold . A :

A literary History of Arabs , Cambradge, 1930 .

❁❁❁