جامعة مؤتة

عمادة الدراسات العليا

المصطلح النقدي والبلاغي عند الآمدي في كتابه الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري

إعداد الطالب

نوح أحمد عبكل

إشراف

الأستاذ الدكتور جهاد شاهر المجالي

رسالة مقدمـــة إلى عمادة الدراسات العليـــــــا

استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير

في الأدب والنقد قسم اللغة العربية وآدابهـــــا

جامعة مؤتة، 2006

بسم الله الرحمن الرحيم

MUTAH UNIVERSITY
Deanship of Graduate Studies

جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

نموذج رقم (14)

إجازة رسالة جامعية

تقرر إجازة الرسالة المقدمة من الطالب نوح أحمد عبكل الموسومة بـــ:

المصطلح النقدي والبلاغي عند الآمدي

استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في **اللغة العربية.**

القسم: اللغة العربية.

	التوقيع	التاريخ	
أ.د. جهاد المجالي		2006/5/8	مشرفاً ورئيسا
أ.د. رشدي الحسن		2006/5/8	عضواً
أ.د. سمير الدروبي		2006/5/8	عضواً
د. يوسف القماز		2006/5/8	عضواً

عميد الدراسات العليا
أ.د. أحمد القطامين

MUTAH-KARAK-JORDAN
Postal Code: 61710
TEL :03/2372380-99
Ext. 5328-5330
FAX:03/ 2375694
e-mail: dgs@mutah.edu.jo sedgs@mutah.edu.jo
http://www.mutah.edu.jo/gradest/derasat.htm

مؤته – الكرك – الاردن
الرمز البريدي :61710
تلفون :03/2372380-99
فرعي 5328-5330
فاكس 03/2 375694
البريد الالكتروني
الصفحة الالكترونية

الإهداء

إلى عميد آل البيت حضرة صاحب الجلالة الملك عبد الله الثاني ابن الحسين خلّد الله ملكه.

إلى الروح الطاهرة في عليائها بإذنه تعالى إلى روح والدتي أسكنها الله فسيح جناته.

إلى كل من أحبني.

أهدي باكورة عملي العلمي وثمرة جهدي المتواضع.

نوح أحمد عبكل

الشكر والتقدير

أسجل شكري وعظيم امتناني لأستاذي الدكتور جهاد المجالي الذي أعطاني من علمه ووقته وجهده الكثير فكان خير معين لي في تخطي الصعاب التي واجهتني خلال هذه الدراسة. فجزاه الله عني خير الجزاء، كما وأتقدم بالشكر إلى لجنة المناقشة : الأستاذ الدكتور رشدي الحسن، والأستاذ الدكتور سمير الدروبي، والدكتور يوسف القماز الذين تحملوا عناء قراءة الرسالة، وإثرائها بملاحظاتهم القيمة.

نوح أحمد عبكل

فهرست المحتويات

الموضوع	الصفحة
الإهداء	أ
الشكر والتقدير	ب
فهرست المحتويات	جـ
الملخص باللغة العربية	هـ
الملخص باللغة الإنجليزية	و
الفصل الأول التعريف بالآمدي والمصطلح	1
1.1 المقدمة:	1
2.1 التعريف بالآمدي	4
7.1 التعريف بالمصطلح	9
8.1 أهمية المصطلح والاهتمام به	11
9.1 نشأة المصطلح وتطوره	13
الفصل الثاني: المصطلحات النقدية	20
1.2 الجودة	20
2.2 حسن الابتداء	22
3.2 حسن التخلص	29
4.2 حلاوة اللفظ	35
5.2 الذوق الفني	37
6.2 السرقات الشعرية	40
7.2 الاحتذاء	50
8.2 الاشتراك	51
9.2 التوارد	53
10.2 الصدق الفني والكذب	59
11.2 الصنعة والتكلف	62

12.2 عمود الشعر 65
13.2 الغريب والحوشي من الكلام 72
14.2 الفحولة 77
15.2 اللفظ والمعنى 80
16.2 اللياقة 89
17.2 الموازنة 94
الفصل الثالث: المصطلحات البلاغية 105
1.3 الاستعارة 105
2.3 التشبيه 112
3.3 الحشو 118
4.3 المجاز 121
5.3 المجانسة 125
6.3 المشاكلة 127
7.3 المطابقة 130
8.3 المعاظلة 134
الخاتمة 138
المراجع 140

الملخص

المصطلح النقدي والبلاغي عند الآمدي في كتابه الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري.

نوح أحمد عبكل

جامعة مؤتة 2006

تهدف الدراسة إلى بحث المصطلح النقدي والبلاغي في كتاب الموازنة بين شعر ابي تمام والبحتري للحسن بن بشر الآمدي، وقد تكونت هذه الدراسة من مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة، واشتملت على خمسة وعشرين مصطلحاً .

تناول الباحث في الفصل الاول : حياة الآمدي، والتعريف بالمصطلح ونشأته وتطوره وأهميته والاهتمام به .

واشتمل الفصل الثاني على سبعة عشر مصطلحاً هي: الجودة، وحسن الابتداء، وحسن التخلص، وحلاوة اللفظ، والذوق الفني، والسرقات الشعرية، والاحتذاء، والاشتراك، والتوارد، والصدق الفني والكذب، والصنعة والتكلف، وعمود الشعر، والغريب والحوشي من الكلام، والفحولة، واللفظ والمعنى، واللياقة، والموازنة، تم بحثها في ثلاثة مستويات:

الأول: المستوى اللُغوي والاصطلاحي، حيث اعتمد الباحث على معاجم اللغة لتحديد معنى كل مصطلح لغوياً في حين تمت دراسة المصطلحات من الوجهة الاصطلاحية اعتمادا على كتب الاصطلاحات قديمها وحديثها.

المستوى الثاني: التاريخي التطوّري، وفيه درس الباحث ظهور المصطلح وتطوره وصولاً إلى الآمدي.

المستوى الثالث: المستوى النقدي وفيه درس الباحث تعريف الآمدي للمصطلحات مناقشاً ومحللاً آرائه مبينا في ضوئها مدى تأثره بسابقيه من النقاد، وحجم الإضافات الجديدة التي قدمها للمصطلح.

أمّا الفصل الثالث: فقد اشتمل على ثمانية مصطلحات هي: الاستعارة، والتشبيه، والحشو، والمجاز، والمجانسة، والمشاكلة، والمطابقة، والمعاضلة، فقد مرّت هذه المصطلحات بالخطوات نفسها التي مرّت بها مصطلحات الفصل الثاني.

Abstract

Critical and rhetorical Terminology in Al-Aamidy's Book
"Al-muwaazahah bayn shiqr Abi-Tammam wa Al-Buhtori "
By
Nouh Ahmad Abkal

Mu'tah University 2006

This Study aims at investigating the critical and rhetorical terms in Al-Hasah Bin Al-Bishe Al-Aamdy's book " Al-Muwazanah bayn shiqr Abi-Tammam wa Al-buhtori , which devoted to a detailed comparison between Abi-Tammam's poetry and that of Al-buhtori. The study, which covers twenty-five terms, consist, of an introduction, three chapters and a conclusion.

In the first chapter to the thesis, the researcher tackles Al-Aamidy's life, his definition, history and development of the science and terminology.

The second chapter examines seventeen terms, namely Quality; Good opening; Good Transition; Plaudity; Artistic Appreciation; Poetic Plagiarism; Imitation; Coincideness; Truthfulness of Feelings; Lying; Artificialism, Rhythm; Meaningless Wards; Laureation; Pronunciation; Meaning; Courtesy and comparison.

These terms have been addressed at three levels: (i) linguistic and terminological level, (ii) historical level and (iii) critical level. As for the first level, the researcher has resorted to revel ant dictionaries and encyclopedias to examine the linguistic meaning of such terms.

However, old and contemporary books on literary terms have been thoroughly investigated for the termological meanings.

At the second level, the researcher has examined the beginning and development of the terms up to the age of Al-Aamidy.

The critical, level, on the other hand sheds light on Al-Aamidy definition of the terms. The researcher has discussed Al-Aamidy opinions in light of the influence of previous Scholars and the new additions made by Al-Aamidy.

The third chapter, on the other hand, examines eight terms, viz, Metaphor, Simile, Meaninglessness , Paronomasia, Semantic Similarity; and Structured fitness. These terms are addressed at the same levels as addressed in the second chapter.

الفصل الأول

التعريف بالآمدي والمصطلح

1.1 المقدمة

تتناول هذه الدراسة المصطلح النقدي والبلاغي عند أبي القاسم الحسن ابن بشر الآمدي في كتابه "الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري"

ولأهمية المصطلحات بشكل عام في الدلالة على المستوى الفكري والثقافي والحضاري للأمة، فهي حصيلة جهدها في كل ميدان من ميادين المعرفة الإنسانية، وهي مظهر من مظاهر التواصل والتفاهم بين أصحاب تخصص معين من التخصصات؛ لأن استخدام ألفاظ المصطلح أو رموزه المتفق عليها تشكل لغة مشتركة بين أهل ذلك التخصص.

ولإبراز جهود الآمدي ومكانته في النقد العربي ولا سيما أن كتابه (الموازنة) يمثل البدايات الحقيقية للنقد المنهجي وإحدى ركائزه المهمة في القرن الرابع الهجري؛ تأتي هذه الدراسة لبنة جديدة لتضاف لجهود الباحثين السابقين في هذا المجال والتي تسعى جميعها لتطوير المصطلح النقدي والبلاغي والمحافظة عليه.

وهذه الدراسة وإن كانت جديدة في موضوعها، وهو دراسة المصطلح النقدي والبلاغي، فإنها ليست جديدة في بابها، فقد سبقتها دراسات أخرى مماثلة تناولت المصطلح النقدي والبلاغي عند الآمدي فسجلت سبقاً في هذا المجال، ومن هذه الدراسات: دراسة للشاهد البوشيخي بعنوان: "مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ"، ودراسة إدريس الناقوري بعنوان:"المصطلح النقدي في نقد الشعر"، ودراستان لأحمد مطلوب هما :"معجم النقد العربي القديم"و"معجم المصطلحات البلاغية وتطورها". ودراسة عبد الرحيم الشهاب :"المصطلح البلاغي في كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري" ودراسة لسليم الأنصاري : "المصطلحات البلاغية والنقدية بين ابن سنان الخفاجي وعبد القاهر الجرجاني"

وهناك دراسات تناولت الآمدي بشكل خاص ولكنها لا تلتقي مع هذه الدراسة، ومن هذه الدراسات :

دراسة محمد علي أبو حمدة : "أبو القاسم الآمدي وكتاب الموازنة"، ودراسة محمد رشاد محمد صالح :"نقد كتاب الموازنة بين الطائيين"، ودراسة قاسم المومني : "الموازنة بين أبي تمام والبحتري للآمدي تحليل ودراسة".

وهي جميعها تلقي الضوء على حياة الآمدي، وتتناول دراسة كتاب الموازنة بشكل عام وتظهر المآخذ على الآمدي في منهج دراسته، دون ان تختص أي منها بالمصطلح عند الآمدي وإن أشارت بعضها إلى المصطلح بشكل مقتضب دون توسع واهتمام.

أما منهج الدراسة فهو منهج نقدي تحليلي يقوم على اختيار خمسة وعشرين مصطلحاً تمت دراستها في ثلاثة مستويات:

الأول: المستوى اللغوي والاصطلاحي، يعتمد على معاجم اللغة لتحديد كل مصطلح لغوياً، ولإظهار مدى العلاقة بين المصطلح اللغوي والاصطلاحي، في حين يستند إلى كتب الاصطلاحات قديمها وحديثها في تحديد هذه المصطلحات من الوجهة الاصطلاحية.

الثاني: المستوى التاريخي التطوري، يقف عند بداية ظهور المصطلح، ثم تطوره وصولاً إلى أبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي.

الثالث: المستوى النقدي يدرس المصطلح النقدي والبلاغي عند الآمدي، ويوضح حد المصطلح بلفظ الآمدي إذا عرّفه صراحة أو استنتج حده من سياق حديثه وأمثلته، ثم تناول المصطلح وفق فهم الآمدي له، مناقشاً ومحللاً أفكاره وآراء الباحثين في المواضع التي أرى ضرورة البحث تقتضي ذلك.

وينصب اهتمام هذه الدراسة على المصطلحات التي درسها الآمدي وكان له تصور واضح حولها، واهتمام خاص بها، والأكثر شهرة واستخداماً ما يغني عن دراسة المصطلحات التي جاءت عنده بشكل عارض ومبتسر. مع تجنب المصطلحات التي ليس لها مساس مباشر في موضوع الدراسة كالمصطلحات العروضية والنحوية التي ظهرت في الكتاب.

وقد رُتبت جميع المصطلحات التي تناولتها الدراسة ترتيباً ألفبائياً باستثناء المصطلحات الثلاثة التي تفرعت عن مصطلح السرقات وهي التوارد والحذو

والاشتراك، فقد ضمنت لمصطلح السرقات حتى يكون المصطلح اكثر وضوحاً وتتكامل الفكرة حوله.

ولا بد من الإشارة إلى أن منهج الآمدي الذي يعتوره الاضطراب والاستطراد وعدم الانتظام في عرض المباحث النقدية والبلاغية وعدم استقرار المصطلحات النقدية والبلاغية في زمنه وتداخل بعضها في بعض هي من أهم الصعوبات التي واجهت الدراسة فاستغرقت الكثير من الزمن والجهد في لم شتات المصطلح من مواضع متفرقة، مراعياً عدم انتزاع النصوص من سياقتها العضوية والموضوعية، متجنباً التكرار الذي أوجبته طبيعة الدراسة الاصطلاحية ما استطعت إلى ذلك سبيلاً، حتى خرجت هذه الدراسة بصورتها الحالية في وضوح التبويب حلقاتٍ مختلفة تتكامل جميعها لتشكل نظرية الآمدي ورؤيته النقدية في تأصيل المصطلح النقدي والبلاغي وبلورته.

وتقع الدراسة في مقدمة وثلاثة فصول، تعرض المقدمة أهمية الدراسة وأهدافها والمنهجية المتبعة وأهم الصعوبات.

ويتناول الفصل الأول حياة الآمدي كما يتناول التعريف بالمصطلح وأهميته ونشأته وتطوره.

ويناقش الفصل الثاني سبعة عشر مصطلحاً نقدياً هي: الجودة ، وحسن الابتداء، وحسن التخلص، وحلاوة اللفظ، والذوق الفني، والسرقات الشعرية: والاحتذاء، والاشتراك، والتوارد، والصدق الفني والكذب، والصنعة والتكلف، وعمود الشعر، والغريب والحوشي من الكلام، والفحولة، واللفظ والمعنى، واللياقة، والموازنة.

ويعرض الفصل الثالث ثمانية مصطلحات بلاغية هي: الاستعارة، والتشبيه، والحشو، والمجاز، والمجانسة، والمشاكلة، والمطابقة، والمعاظلة.

وانتهت الدراسة بخاتمة لأهم النتائج ومن ثم ذُيلت بثبت للمراجع.

سائلا المولى جلت قدرته أن يجعل هذا العمل علماً ينتفع به ، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

2.1 نسب الآمدي ونشأته:

هو الحسن بن بشر بن يحيى الآمدي ويكنى أبا القاسم[1]وينسب إلى آمد التي قال عنها ياقوت الحموي: بأنها "أعظم مدن ديار بكر وأجلها قدرا وأشهرها ذكرا"[2]

ولعل المصادر الأدبية والتاريخية لا تسعفني بشيء عن أسرة الآمدي، أو عن صلة له بآمد في مرحلة الطفولة شأنه في ذلك شأن الكثير من الشخصيات التي تلقى عليها الأضواء بعد الشهرة والنبوغ، إلا أن كتب التراجم عدّته من أهل البصرة وبها ولد، فقد ذكر ياقوت الحموي أن مولد أبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي كان بالبصرة[3]، وذكر القفطي أن نشأته كانت بها أيضا[4]ثم رحل منها إلى بغداد،وبالرجوع الى سني وفيات الشيوخ الذين حمل الآمدي العلم عنهم في بغداد، نجد أن أسبقهم إلى الوفاة كان أبو موسى الحامض وذلك سنة (305هـ)[5]، وهذا يعطينا تاريخاً تقريبياً للفترة التي وجد بها الآمدي في بغداد أو ربما الفترة التي حل بها.

ولم تقتصر إقامة الآمدي في بغداد على طلب العلم، وإنما تعدى ذلك الى العمل كاتباً عند أبي جعفر هارون بن محمد الضبيَ خليفة أحمد بن هلال صاحب عُمان، بحضرة المقتدر بالله ووزارته ولغيره من بعده[6]. وقد استمر الآمدي بمزاولة الكتابة بعد عودته من بغداد الى البصرة، التي اتفقت كتب التراجم على أن وفاته

---

(1) ابن النديم، أبو الفرج محمد بن إسحاق، كتاب الفهرست، تحقيق: إبراهيم رمضان، دار المعرفة، لبنان، ط1، 1994، ص189.

(2) ياقوت الحموي، بن عبد الله الرومي، معجم الأدباء، تحقيق: فريد عبد العزيز الجندي، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1990، 1/ 76.

(3) ياقوت الحموي، معجم الأدباء، تحقيق: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، لبنان، ط1، 1993، 851/2.

(4) القفطي، جمال الدين علي بن يوسف، انباه الرواة على أنباه النحاة، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1986، 320/1.

(5) ابن خلكان، احمد بن محمد بن أبي بكر، وفيات الأعيان وإنباء أبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر بيروت، (دط)، (دت)، 406/2.

(6) ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ص851، القفطي، انباه الرواة على أنباه النحاة ، ص323.

كانت بها[1]. إلا أنها اختلفت في تحديد سنة الوفاة،فقد ذكر كل من القفطي وياقوت الحموي والزركلي أن وفاة الآمدي كانت عام (370هـ)[2].

في حين ذهب كل من السيوطي في كتابه بغية الوعاة[3]وحاجي خليفة في كتابه كشف الظنون ومحمد باقر الخوانساري في كتابه روضات الجنات[4] إلى أن وفاة الآمدي كانت عام (371هـ)[5].

3.1 ثقافته:

انعكس الانفتاح الحضاري وتشعب روافد الثقافة العربية والإسلامية والتلاقح الفكري الذي شهده القرن الرابع على عقلية أبناء ذلك الجيل وأثر تأثيراً ملموساً على نتاجهم وإبداعهم، وكان الآمدي واحداً من الذين تشرّبوا ثقافة القرن الرابع بمعطياتها الواسعة فانعكس ذلك على مؤلفاته التي أظهرت عمق ثقافته وتطور رؤيته النقدية، فثقافته متسعة الآفاق متشعبة المنابع والجوانب، فقد كان ملماً بعلوم عصره التي يحتاجها أي ناقد من علوم القرآن والنحو والفلسفة، ففي الجانب الديني يظهر تبحره في العلوم الدينية من كثرة استشهاده بآيات القرآن، والأحاديث النبوية الشريفة، وأقوال المفسرين والصحابة والفقهاء، فضلاً عن ثقته بنفسه في تفسيره الجريء للكثير من معاني الآيات القرآنية التي تعددت وجوه تأويلها.

فالآمدي رجل نحوي تلقى علومه على يد أئمة النحو العربي، وكان عالماً بالشعر لفظاً ومعنىً ودلالةً وكذلك في أصول الشعراء، بل أن الآمدي نفسه كان

---

(1) الزركلي، خير الدين، الأعلام، دار العلم للملايين، لبنان، ط11، 1995، 185/2.

(2) انظر: القفطي، انباه الرواة على أنباه النحاة، ص323؛ ياقوت الحموي، معجم الادباء، 76/1؛ الزركلي، الاعلام، 185/2.

(3) السيوطي، الحافظ جلال الدين عبد الرحمن، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، تحقيق: محمد أبو الفضل ابراهيم، دار الفكر، القاهرة، ط2، 1979، 500/2.

(4) الخوانساري، محمد باقر، روضات الجنات في أصول العلماء والسادات، طهران، (دط)، (دت)، 75/3.

(5) خليفة، حاجي، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، تحقيق: محمد شرف الدين ورفعت بيلكة الكليسي، وكالة المعارف، استانبول، (دط)، 1943، 2/ 1889.

شاعراً كثير الشعر حسن الطبع، جيد الصفة، مشتهراً بالتشبيهات على حد تعبير ياقوت الحموي[1].

ومما يدل على معرفته بالشعر كذلك قول القفطي عنه: بأن"له شعر حسن، واتساع تام في علم الشعر ومعانيه روايةً ودرايةً وحفظاً وصنف كتباً في ذلك حساناً"[2]، ومع أن ما وصلنا من شعره قليل جداً ليس أكثر من مقطعات صغيرة وردت متناثرة في بعض الكتب لا تصور الآمدي الشاعر، إلا أن ذلك لا ينفي شاعريته وغزارة علمه بالشعر الذي أشارت إليه النصوص السابقة.

4.1 شيوخه:

تتلمذ الآمدي في مقتبل عمره على كبار علماء العربية وهم:

1. الحامض أبو موسى سليمان بن محمد بن أحمد النحوي البغدادي المعروف بالحامض (ت 305هـ) [3]
2. أبو إسحاق إبراهيم بن محمد بن السري بن سهل الزجاج النحوي (ت 316هـ)[4] يشير ابن خلكان إلى أنه توفي سنة(316)هـ.
3. الأخفش: أبو الحسن علي بن سليمان بن الفضل المعروف بالأخفش الأصغر(ت 315)ه. [5]
4. ابن السرّاج: أبو بكر محمد بن السري بن سهل النحوي (ت 316هـ)[6]
5. ابن دريد: أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد بن العتاهية (ت 321هـ).[7]
6. نفطويه:أبو عبد الله إبراهيم بن محمد بن عرفة بن سليمان بن المغيرة بن

---

(1) ياقوت الحموي، معجم الأدباء، 2/851-852.

(2) القفطي، انباه الرواة، 1/ 320.

(3) ابن خلكان، وفيات الأعيان، 406/2

(4) المصدر نفسه، 49/1

(5) المصدر نفسه، 301/3

(6) المصدر نفسه، 339/4-340

(7) المصدر نفسه، 323/4

حبيب بن المهلب ابن أبي صفرة الأزدي (ت 323هـ).[1]

وقد ذكر السيوطي وياقوت الحموي والقفطي أخذ الآمدي عنهم أيضا. [2]

5.1 تلاميذه:

1. أبو الحسين علي بن محمد بن عبد الرحيم بن دينار(ت 409هـ)[3]
2. عبد الصمد بن حنيش: ذكره ياقوت الحموي في صدر ترجمته لأبي القاسم الآمدي قال:"وجدت كتاب القوافي بخط أبي منصور الجواليقي ذكر في إسناده أن عبد الصمد بن حنيش النحوي قرأه على أبي القاسم الآمدي"[4]
3. ابو علي، عبد الكريم بن الحسن بن الحسين بن حكيم السكري النحوي اللغوي: ذكره الخطيب التبريزي في شرح ديوان أبي تمام، وذكر روايته شعر أبي تمام عن أبي قاسم الحسن بن بشر الآمدي[5].

6.1 مؤلفاته:

ألف الآمدي كتباً كثيرة لم يصل إلينا منها سوى كتابي الموازنة والمؤتلف والمختلف، وكتبه هي:

1. الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري[6].
2. كتاب المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء[7].
3. كتاب نثر المنظوم[8].

---

(1) ابن خلكان، وفيات الأعيان، 47/1-48

(2) السيوطي، بغية الوعاة، 500/1 ؛ ياقوت الحموي، معجم الأدباء، 851/2 ؛ القفطي، انباه الرواة 323/1.

(3) ياقوت الحموي، معجم الأدباء، 1921/5

(4) المصدر نفسه، 847/2

(5) أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي، الديوان، شرح الخطيب التبريزي، دار المعارف، مصر، ط3، 1951، 3/1.

(6) ابن النديم، الفهرست، ص 189؛ ياقوت الحموي، معجم الأدباء 851/2؛ القفطي، أنباءه الرواة322/1-323؛ السيوطي، بغية الوعاة 501/2؛ الزركلي، الأعلام 185/2

(7) المصدر نفسه.

(8) المصدر نفسه.

4. كتاب معاني شعر البحتري[1].
5. كتاب فرق ما بين الخاص والمشترك من معاني الشعر[2].
6. كتاب تفضيل شعر امرئ القيس على الجاهليين[3].
7. كتاب فعلت وأفعلت[4].
8. كتاب في أن الشاعرين لا تتفق خواطرهما[5].
9. كتاب في شدة حاجة الانسان الى أن يعرف نفسه[6].
10. كتاب ما في عيار الشعر لابن طباطبا من الخطأ[7].
11. كتاب الرد على ابن عمار فيما خطّأ فيه أبا تمام[8].
12. كتاب تبيين غلط قدامة بن جعفر في كتاب(نقد الشعر) [9].
13. كتاب ديوان شعره[10]وقد ذكر ياقوت الحموي والزركلي أنه يقع بنحو مائة ورقة[11].
14. كتاب الحروف من الأصول في الأضداد[12]

---

(1) ابن النديم، الفهرست، ص 189؛ ياقوت الحموي، معجم الأدباء 851/2؛ القفطي، أنباءه الرواة
322/1-323؛ السيوطي، بغية الوعاة 501/2؛ الزركلي، الأعلام 185/2.

(2) المصدر نفسه.

(3) المصدر نفسه.

(4) معجم الأدباء 851/2، بغية الوعاة 501/2 الأعلام 185/2

(5) الفهرست189، معجم الأدباء 851/2، انباه الرواة 323/1، بغية الوعاة، 501/2.

(6) المصدر نفسه.

(7) المصدر نفسه.

(8) الفهرست 189؛ معجم الأدباء 851/2؛ انباه الرواة 323/1؛ بغية الوعاة، 501/2.

(9) معجم الأدباء 851/2؛ انباه الرواة 323/1 ؛ بغية الوعاة 501/2؛ الأعلام 185/2

(10) المصدر نفسه.

(11) معجم الأدباء 851/2؛ الإعلام 185/2

(12) معجم الأدباء 851/2؛ انباه الرواة 323/1

15. كتاب شرح ديوان المسيب بن علّس ذكره السيوطي عند حديثه عن المسيب بن علس قال:"وهو أحد المقلّين الثلاثة الذين فضلوا في الجاهلية وفي شرح ديوانه للآمدي:أن المسيب هذا اسمه زهير ويكنى أبا فضة".[1]

16. كتاب الشعراء المشهورين: وقد أشار إليه الآمدي في كتابه (المؤتلف والمختلف) في أكثر من موضع وذلك عند ترجمته لحياة الشعراء: الأشهب بن رميلة[2]، والأخضر اللهبي[3]، وعمر بن أحمد الباهلي[4]، والأحوص بن أبي الأفلح[5].

17. كتاب الآمالي، وقد انفرد الحريري بذكر هذا الكتاب[6].

7.1 تعريف المصطلح:

عند تعريف المصطلح فإنني أجد من الضروري تعريفه لغوياً كما ورد في كتب معاجم اللغة، حتى يتسنى لي في ما بعد ربطه بالمعنى الاصطلاحي وبيان العلاقة بينهما، فالمصطلح لغة يعني: الاتفاق والاجتماع وجذره الثلاثي (صَلَحَ) والصلاح: ضد الفساد ويعني الخير والاستقامة والصلح: السلم حيث يزول الخصام بين المتخاصمين، والصلح يعني الإحسان نقول أصلح للدابة أي أحسن إليها، والصلح يعني أيضاً: صلاحية الشيء أي أنه نافع ومناسب.[7]

---

(1) السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن، شرح شواهد المغني، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، (دط)، 111/1.

(2) الآمدي، ابو القاسم الحسن بن بشر، المؤتلف والمختلف، تحقيق عبد الستار أحمد فراج (دط)، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1961، ص 38

(3) المصدر نفسه، ص 41

(4) المصدر نفسه، ص 44

(5) المصدر نفسه، ص 59

(6) الحريري، أبو محمد القاسم بن علي، كتاب درة الغواص في أوهام الخواص، شرح أحمد شهاب الدين الخفاجي، مطبعة الجوائب، القسطنطينية، ط1، 1299، ص38.

(7) انظر: ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار بيروت، بيروت، ط1، 1968؛ الزبيدي، محب الدين محمد مرتضى الحسيني، تاج العروس من جواهر العروس، تحقيق حسين نصار، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، (دط)، 1969 ؛ الفيومي،=

فالملاحظ في المعاجم اللغوية أن جلها تجمع على معانٍ مشتركة متقاربة في المعنى، كإجماعها على استخدام كلمة اصطلاح بدلاً من كلمة مصطلح، ماعدا ابن فارس الذي استخدم صيغة (مصطلح) بالمعنى نفسه الذي تؤديه صيغة (اصطلاح)، يقول ابن فارس:"إنه لم يبلغنا أن قوماً من العرب في زمان يقارب زماننا أجمعوا على تسمية شيء من الأشياء مصطلحين عليه، فكنا نستدل بذلك على اصطلاح كان قبلهم".[1]

ويُعرّف المصطلح: بأنه أداة من أدوات التفكير ووسيلة من وسائل التقدم العلمي والأدبي، وهو لغة مشتركة بها يتم التفاهم والتواصل بين الناس عامة أو على الأقل بين طبقة أو فئة خاصة في مجال محدد من مجالات المعرفة والحياة[2] وقد أشار الكفوي إلى تعريف المصطلح فقال: "هو اتفاق القوم على وضع الشيء، وقيل: هو إخراج الشيء عن المعنى اللغوي إلى معنى آخر لبيان المراد"[3]، والاصطلاح لفظة تعني:" اتفاق طائفة على أمر مخصوص"[4] "واتفاق طائفة مخصوصة على شيء مخصوص ولكل علم اصطلاحاته"[5]

فثمة علاقة بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي للكلمة، وإن كان يرى بعضهم أن هناك فارقاً بينهما، فالمعنى اللغوي معنى عام بينما الاصطلاحي معنى خاص، ولعل هذه الفروق تتسع أو تضيق تبعاً لنوع المصطلح ومادته العلمية أو الأدبية، وبمعزل عن ذلك يبقى الرابط، بينهما موجوداً ولا يمكن فصله، وهذا

=أحمد بن محمد بن علي، المصباح المنير، دار القلم، بيروت، (دط)، (دت)؛ الفيروزآبادي، مجد الدين، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط1، 1995، مادة (صَلَحَ)

(1) ابن فارس، أبو الحسن احمد، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تحقيق عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف، بيروت، ط1,1993 ص38.

(2) الناقوري، إدريس، المصطلح النقدي في نقد الشعر،دار النشر المغربية، الدار البيضاء،(دط)، 1982، ص8

(3) الكفوي، أيوب بن موسى، الكليات، تعليق: عدنان درويش، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1992، ص129

(4) ابن منظور، لسان العرب، مادة "صلح"

(5) الزبيدي، تاج العروس، مادة "صلح"

ينطبق على المصطلح النقدي كغيره من مصطلحات العلوم الأخرى، " فالمصطلح النقدي شأنه شأن مصطلحات العلوم الأخرى يبقى متعلقاً بأصله اللغوي، فليس من الضرورة أن تقطع تلك الألفاظ عن معانيها الأولية بل كثيراً ما تظل دالة في نفس الوقت على معناها العادي وعلى معناها العلمي بحسب سياقها في الاستعمال"[1] .

فيتضح لنا أن المصطلح لا بد له من رابط بعد نقله من موضوع إلى آخر يربط بينه وبين اللغة الأصلية، وذلك عن طريق المشاركة، أو المشابهة، بحيث يبقيه ضمن الإطار العام أو الخاص لتلك اللفظة، والمصطلح النقدي لا يأتي اعتباطاً ولا ارتجالاً ولا يوجد فجأة دون مقدمات، بل لا بد من مراحل يمر بها حتى يصبح قيد الاستعمال، وأحياناً لا يكتب له الاستمرار فيتلاشى ويهمل فتكون الغلبة للمصطلح الأقوى والأكثر اطراداً واستخداماً.

وقد نبّه بعض الدارسين إلى شروط يجب توافرها في المصطلح أهمها: أن يتفق العلماء عليه للدلالة على معنى من المعاني العلمية، وأن تختلف دلالاته الجديدة عن دلالاته اللغوية الأولى، مع وجود مناسبة أو مشاركة أو مشابهة تبقى تربط بين مدلوله الجديد ومدلوله اللغوي، وأن يُكتفى بلفظة واحدة للدلالة على معنى علمي واحد[2]

8.1 أهمية المصطلح والاهتمام به:

لا تكمن أهمية المصطلح كونه لفظاً يطلق على معنى معين من قبل مجموعة اتفقت على استعماله، ولأنه وسيلة من وسائل نشر الثقافة وتسهيل المعرفة فحسب، بل لكونه أداة من أدوات توحيد الفكر عند الأمة الواحدة، "ففكرة المصطلح لم تنشأ

---

(1) المسدّي، عبد السلام، قاموس اللسانيات: مقدمة في علم المصطلح، دار الكتاب العربي، تونس، (دط)، 1984، ص87

(2) انظر: مطلوب، أحمد، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط1، 1989، 1/10-11؛ عبد النور، جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملاين، بيروت، ط1، 1979، ص252

أصلاً إلا لتكون في خدمة الحياة والفكر جميعاً"[1] وتطور العلم والمعرفة يتطلب بدوره مصطلحات جديدة تواكب ذلك التطور والنماء، فالمصطلح هو الأقدر على لملمة المفاهيم المشتتة في الذهن ونقلها من مجرد أفكار ذهنية إلى معنى دلالي واضح.

وكذلك فإن "للمصطلحات تأثيرات تتصل بالجوانب الفكرية العامة؛ لأن المصطلح هو صورة مكثّفة للعلاقة العضوية القائمة بين العقل واللغة وتتصل أيضاً بالظواهر المعرفية لأن المصطلحات في كل علم من العلوم هي بمثابة النواة المركزية التي يمتد بها مجال الإشعاع المعرفي ويترسخ بها الاستقطاب الفكري، ولذلك كانت المصطلحات أولى قنوات الاتصال بين مجالات العلوم البشرية مثلما هي على مستوى الحوار الحضاري بين الأمم والتواصل الثقافي بين الشعوب بمثابة الجسور الواصلة بين اللغات الإنسانية"[2]. وقد تنبه العرب إلى أهمية المصطلح وعدوا معرفة الاصطلاحات اللغوية والدينية فضيلة وضرورة من ضرورات العلم بكتاب الله سبحانه، فوضعوا دراساتهم بلغة علمية فيها الدقة والضبط، وهي الشروط التي تتطلبها الدراسات الاصطلاحية ، وبدأ ذلك في فترة مبكرة مع ظهور الدراسات المختلفة التي تعنى بالقرآن الكريم.

ولخّص أحمد مطلوب طرق العرب القدماء في وضعهم للمصطلح واهتمامهم به بوسائل عدة منها: اختراع أسماء لم تكن معروفة، وإطلاق الألفاظ القديمة للدلالة على المعاني الجديدة على سبيل التشبيه والمجاز، والتعريب وهو نقل الألفاظ الأجنبية إلى العربية بإحدى الوسائل المعروفة عند النحاة واللغويين، وقد دعا إلى أن يكون التعامل بالتعريب بحذر وأن لا ينبغي الأخذ به إلا عند الضرورة القصوى، خشية ضياع اللغة العربية في غمرة الدخيل والقضاء على فاعليتها.[3] أما في

---

(1) إسماعيل، عز الدين ("أما قبل" الافتتاحية)، مجلة فصول، المجلد السابع، العدد الثالث والرابع، 1987، ص4

(2) المسدي، عبد السلام، المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، (دط)، (دت)، ص126

(3) مطلوب، أحمد، معجم النقد العربي القديم، جـ1/19-20

العصر الحديث فقد زاد الاهتمام بالمصطلح اهتماماً فرضته عليهم طبيعة الحضارة المعاصرة، فأولوه عناية مميزة تجلت باتجاهين بارزين: أحدهما فردي، ويقوم على تأليف الكتب ونشر الأبحاث التي تنشر هذا العلم وتوضح وسائل البحث فيه وشروط نقله إلى اللغة العربية، والآخر: جماعي، ويتمثل بإنشاء المجامع اللغوية الرسمية في بعض الدول التي قام بعضها على شؤونه والوقوف على متطلبات البحث فيه، والعمل على نشره.

9.1 نشأة المصطلح وتطوره:

عند تتبع مراحل نشوء المصطلحين النقدي والبلاغي فإن سؤلاً يستوقفني وهو: أيهما أسبق المصطلح النقدي أم المصطلح البلاغي؟ وما علاقتهما بعضهما ببعض؟ "وللإجابة على هذا السؤال يمكن القول: إن "خلال عصور الأدب المختلفة لم يكن هناك فصل بين النقد والبلاغة"[1] فقد "ظلت القواعد البلاغية مختلطة بمسائل النقد الأدبي حتى القرن الرابع الهجري"[2] إلى أن جاء أبو هلال العسكري في كتابه الصناعتين "فكان هذا الكتاب نقطة تحول النقد إلى البلاغة"[3] ففصل بين الفنين وأولى البلاغة عناية كبيرة[4]. وعليه يمكن القول: إن البلاغة والنقد هما فنان وتجاوزاً أقول علمان يكمل أحدهما الآخر، فالبلاغة هي التي"تصور عمق النقد العربي وفلسفته وهي دراما النقد العربي"[5] كما كانت البلاغة عبر قرون طويلة" رافداً من الروافد التي غذّت النقد بمصطلحات جديدة ومفاهيم متطورة وساعدت على

---

(1) أبو الرضا، سعد، البلاغة العربية بين القيمة والمعيارية، ط1، 1984، ص9

(2) طبانة، بدوي، البيان العربي، دار المنارة، جدة، ط7، 1988، ص132

(3) مندور، محمد، النقد المنهجي عند العرب، دار النهضة، للطباعة والنشر، القاهرة، (دط)، (دت)، ص321

(4) مطلوب، أحمد، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1973، ص37

(5) ناصف، مصطفى، النقد العربي نحو نظرية ثانية، عالم المعرفة، الكويت، العدد 252، 2000، ص16

كشف خصائص النص وكان النقد بدوره عاملاً من عوامل توسيع مباحث البلاغة وتطوير مناهجها[1] لذا يبقى الفصل بين النقد والبلاغة أمراً قد لا يخلو من التعسف.

نشأ المصطلح النقدي والبلاغي نشأة فطرية متواضعة على شكل ملاحظات متفرقة لا تجتمع في إطار فكري محدد، ولا عرف فني خاص، فجاءت ساذجة وغير مضبوطة ضبطاً علمياً، وعلى الرغم من معرفة العرب بالنقد منذ العصر الجاهلي، إلا أنهم لم يعرفوه مصطلحاً ولكنهم عرفوه مفهوماً وممارسة جاءت على شكل مفاضلات شعرية كالتي نجدها في مفاضلة النابغة الذيباني بين الشعراء في سوق عكاظ وغيرها، ثم أخذ النقد بعد ذلك "يستمد مصطلحاته من مختلف ميادين المعرفة من علم أو فن أو فلسفة مستعيناً بأي شيء يخدمه في الحكم والتوضيح والتحليل"[2].

كان للبيئة أثر واضح في الفترات الأولى من حياة النقد الأدبي، وتحديداً في العصر الجاهلي، فكانت المصطلحات الاولى منتزعة من البيئة، ومستوحاة من المجتمع ومعبرة عن الذوق السائد، فنجد مصطلحات الأصمعي في كتابه الفحولة ومصطلحات الخليل بن أحمد والتي سماها إحسان عباس المصطلح البدوي المقتبس من البيئة البدوية، فقد وضع الخليل بن أحمد (ت177هـ)، بعض المصطلحات العروضية كالعمود والوتد التي هي استوحاها من بيت الشّعر البدوي.

وكذلك كانت البيئة الحية (كالحيوانات وغيرها) معيناً ورافداً يستلهم النقاد منه مصطلحاتهم فوقف الأصمعي عند الفحل من الجمال في تصور الشاعرية، وكذلك وسع ثعلب في كتابه قواعد الشعر بعض المصطلحات وأوجد مصطلحات جديدة"مستمدة من الفرس تدور حول وصف البيت المفرد فالبيت الشعري عنده إما معدّل أو أغر أو محجّل أو مرجّل أما الأغر والمحجل فهما واضحا العلاقة بالفرس، وأما المعدل فلعله صفة تومئ إلى اعتدال جانبي الجواد،وأما المرجل فلعله يعني البياض في رجل واحدة فصورة الفرس واضحة في شرحه لكل مصطلح"[3].

---

(1) الناقوري، إدريس، المصطلح في نقد الشعر، ص35

(2) عباس، إحسان، فن الشعر، دار الشروق، عمان، ط4، 1987، ص15

(3) عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق، عمان، ط2، 1993، ص73-74

فالأصمعي اهتم بتحديد المصطلح في حين أن ثعلباً زاد عليه في التمثيل على المصطلحات التي كان يحددها.

"إذن فالمصطلح في النقد والبلاغة، نابع من بيئته والأجواء التي نما فيها، وتطوره يكون على حسب تزايد الحاجة للنقد، وعلى حسب تطور دراسة النقاد له، ومدى استيعابهم له، لإثبات قوته وكفائته ودعمه للدراسة النقدية، ليؤدي الغرض الذي وضع من أجله في ميدانه وهو النقد مما يجعله في مراحل متقدمة ينفصل فيها عن معناه اللغوي الأصلي"[1]

وحين انتشر الدين الإسلامي كان القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف هما الخلفية الأدبية لجميع ممارسات المسلمين من شعر ونثر، وبدأت محاولات البحث النقدي والبلاغي الأولى خدمة للقرآن وكشفاً عن جوانب الإعجاز وعن الفنية فيه، كما أن انتشار المصطلح النقدي والحاجة إليه جاء لاحقاً للمصطلحات الشرعية والنحوية، فحاجة الناس لمصطلحات تتعلق بأمور حياتهم من خلال تحديد ما جاء في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف كانت أشد من حاجاتهم للنقد في بداية الأمر، ولذلك طغت هذه المصطلحات أولاً، ثم للنحو في مجال التفسير والشرح وفهم معاني القرآن، فظهرت اهتمامات في هذه النواحي مثل كتاب معاني القرآن للفراء ومجاز القرآن لأبي عبيدة ومن رحم هذه المؤلفات ظهرت أولى المصطلحات لا سيما البلاغية منها كالتشبيه والمجاز وغيرها[2]

ولم يقتصر أثر الدراسات القرآنية على الفترة الأولى لنزول القرآن وفترة البحث في تفسيره بل تعدى تأثيرها إلى القرون التالية"فالمتتبع للدراسات القرآنية والبلاغية منذ أوائل القرن الثالث الهجري وحتى القرن الخامس الهجري يرى أنها تطورت، فاخذت الفنون والاصطلاحات البلاغية تظهر وتسجل جوانب الجمال في الأسلوب، وتداخلت الدراسات وامتزجت، فكانت دراسة أسلوب القرآن تعتمد على

---

(1) القضاة، بثينة سلمان، المصطلح النقدي عند اللغويين النقاد من القرن الثاني حتى نهاية القرن الرابع الهجري. (رسالة ماجستير، مخطوطة)، الجامعة الاردنية، 1996، ص23

(2) سلام، محمد زغلول، أثر القرآن في تطور النقد العربي،دار المعارف، القاهرة، ط3، 1972، ص39-66

البلاغة وكانت البلاغة تعمد إلى الشاهد القرآني، لتستعين به في توضيح الاصطلاحات وتثبيتها في الذهن، إلى جانب الشواهد الشعرية والأدبية الأخرى"[1]

وفي العصر الحديث تعددت الطرق في نقل المصطلحات الجديدة وتوليدها ويمكن حصر أهم تلك الطرق في: الترجمة والاشتقاق والمجاز والنحت والتعريب[2].

وعليه فقد شكل القرنين الأول والثاني إرهاصاً ومخاضاً انتهى بحلول القرن الثالث الذي شهد الميلاد الحقيقي للمصطلح النقدي والبلاغي وانطلاقة التأليف في هذين الحقلين الذي نحا بهما منحىً لغوياً في بعض المؤلفات فطغت الدلالة اللغوية في هذا القرن على المعنى الاصطلاحي الذي اخذت تنفصل عنه فيما بعد.

ويعد الجاحظ من أوائل الذين التفتوا إلى المصطلحات وأطلقوا العديد منها بمعانٍ متطورة نسبياً عن سابقيه في كتابيه البيان والتبيين والحيوان، فقد أشار الجاحظ للمصطلح عند حديثه عن المتكلمين فقال:" وهم تخيروا تلك الألفاظ لتلك المعاني، وهم اشتقوا لها من كلام العرب لتلك الأسماء، وهم اصطلحوا على تسمية ما لم يكن له في لغة العرب اسم، فصاروا في ذلك سلفاً لكل خلف، وقدوة لكل تابع"[3] وطرح الجاحظ للمصطلح شكل خطوة متقدمة في هذا المجال إلا أنه لم يعنَ بتحديد المفاهيم، كما أنه لم يبرز القيمة الفنية لكثير منها، وجاء ابن المعتز الذي شكل كتابه البديع خطوة اصطلاحية متقدمة أضافها إلى جهود من سبقه.

وبمجيء القرن الرابع شهدت المصطلحات النقدية والبلاغية تطوراً ملحوظاً كماً ونوعاً حيث ظهر عدد من النقاد الذين أثّروا في مسيرة النقد والبلاغة العربية وبالتالي أثّروا في مسيرة المصطلحات وتطورها ومن هؤلاء ابن طباطبا الذي كانت

---

(1) الرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر،(دط)، (دت)، ص161

(2) السيد، صبري إبراهيم، المصطلح العربي الأصل والمجال الدلالي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، (دط)، 1996، 10/1

(3) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، (دط)، (دت)، 139/1

له أفكار نقدية حرة ومساهمة في تطور المصطلحات النقدية والبلاغية بطريقة علمية منظمة ومتطورة حيث حشد في كتابه عيار الشعر مادة اصطلاحية مستمدة من عدة مصادر عربية وغير عربية وذكر عدداً من المصطلحات الجديدة التي تصف عيوب الشعر كالتثليم والتفصيل، وفي هذا العصر نشاطان بارزان أسهما في دراسة المصطلحات النقدية والبلاغية والكشف عن مضامينها وتجلية صورها تمثل أحدهما في الكتابة عن إعجاز القرآن الكريم للرماني وبيان إعجاز القرآن للخطابي وإعجاز القرآن للبقلاني وغيرها غير أن دراسة المصطلح عندهم لم يكن هدفا في ذاته بقدر ما كان وسيلة لبلورة نواحي الإعجاز في القرآن الكريم وتمثل النشاط الآخر بالحركة النقدية حول شاعرية ثلاثة من أعلام الشعر العربي هم: أبو تمام والبحتري والمتنبي، حمل لوائها الآمدي في كتابه الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري الذي يعده أحد النقاد "من أهم ما خلف العرب من تراث"[1] كونه يمثل مرحلة متميزة قائمة على النقد التطبيقي المنهجي، وكان ضمن هذا الاتجاه الحاتمي في كتبه حلية المحاضرة والرسالة الحاتمية والرسالة الموضحة، والقاضي الجرجاني في كتابه الوساطة بين المتنبي وخصومه، وابن وكيع التنيسي في كتابه المنصف في نقد الأشعار، وبيان سرقات المتنبي، وكل الجهود السابقة مهدت الطريق لدراسة الكثير من المصطلحات النقدية والبلاغية في القرن الخامس الهجري، الذي يعد بحق مرحلة النضج والازدهار، في حياة النقد العربي، ومن أهم نقاد هذا العصر الذين كان لهم جهودٌ بارزة في تأصيل المصطلح النقدي والبلاغي وتطوره؛ ابن رشيق القيرواني في كتابه العمدة، وابن سنان الخفاجي في كتابه سر الفصاحة، وعبد القاهر الجرجاني في كتابيه أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز، فكان للمصطلح عنده خصوصية بارزة فقد ظهرت على يديه العديد من المصطلحات والمفاهيم الجديدة التي لم يسبق إليها لاسيما في علم المعاني أو ما سمي بنظرية النظم، فضلاً عن مصطلحات البيان التي شهدت تطوراً مهماً على يديه، أما القرن السادس فإنه على ما يبدو لم يشهد نشاطاً واضحا في ظهور المصطلحات النقدية والبلاغية، سوى عند أسامة بن منقذ إلى حد ما في كتابه البديع، في نقد الشعر ووصولاً إلى القرن السابع فإن النشاط المصطلحي

---

(1) مندور، محمد ، النقد المنهجي عند العرب، ص343.

الأبرز في هذا القرن تمثل عند السكاكي في كتابه مفتاح العلوم، ففصل فيه علم البيان عن علم المعاني، ولم يجعل للبديع بحثاً مستقلاً بل ألحقه بالبيان والمعاني وحينها كانت المصطلحات آخذه بالرسوخ والثبات والاستقرار ، وبعد السكاكي بدأت مرحلة التلخيص والشروح والاختصارات كشرح ابن الأثير الجزري لمصطلحات سابقيه من النقاد والبلاغيين وابن أبي الأصبع والخطيب القزويني حيث قام بتلخيص مفتاح السكاكي فتحولت البلاغة من تحليل ومناقشة وتطبيق إلى سرد المصطلحات وتكرارها وتفريع المسميات[1] الأمر الذي يعده بعض النقاد جموداً وانحداراً في البلاغة العربية على وجه الخصوص، وهنا أود التفريق بين الاستقرار والجمود فليس بالضرورة أن يكون الاستقرار والثبات دائماً جموداً وأمراً سلبياً فالاستقرار يمثّل ركيزة أساسية في تواصل العلماء والتقائهم في المجالات العلمية المختلفة، والمصطلحات عندما تستقر، تأسس بدورها لتطور مصطلحات جديدة؛ لأن عملية تطورها بحد ذاتها عملية تراكمية، فالبون شاسع بين الاستقرار والجمود والفرق بينهما "كالفرق بين السرعة والعجلة فالأول محمود والثاني مذموم فالاستقرار يسعى العلماء لتحقيقه في عملهم؛ ليتمكنوا من خلق قاعدة يتفقون عليها وينطلقون منها للتواصل وتبادل الأفكار في جوانب العلم المختلفة، أما الجمود فإنه يعني الوقوف عند النقطة التي يتفقون عليها ولا يتقدمون بعدها على تطوير هذه المصطلحات وتطوير العلوم التي يبحثون فيها"[2] وهو ما حدث للأسف للمصطلحات في القرن السابع.

أما تاريخ مصطلحنا النقدي والبلاغي في ثقافتنا الحديثة فإنه في هذه الفترة "مر بطورين أو مرحلتين متميزتين: فالمرحلة الأولى كان يجري التركيز على عملية تكديس المصطلح النقدي عن طريق النقل والترجمة والوضع، وكان العمل الأساسي

---

(1) انظر: مندور، محمد ، النقد المنهجي عند العرب، ص343-350؛ أبو الرضا، سعد، البلاغة العربية بين القيمة والمعيارية، ص10-18؛ عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص82.

(2) الحيادرة، مصطفى طاهر، من قضايا المصطلح اللغوي العربي ، نظرة في توحيد المصطلح واستخدام التقنيات الحديثة لتطويره، عالم الكتب الحديثة، اربد ،(دط)، 2003، 93/2

ينهض به مترجمون ومعجميون متخصصون في مختلف فروع المعرفة، وظل الناقد خلال هذا الطور متلقياً ومستهلكاً للمصطلح الجديد وأحياناً بحذر كبير، أو بانبهار مبالغ فيه، أما المرحلة الثانية فتتسم بدخول الناقد العربي ميدان المصطلح الأدبي مترجماً أو مطبقاً لمناهج نقدية حديثة، حيث وجد هذا الناقد نفسه أمام اشكليات جديدة برزت على مستوى الممارسة النقدية الجديدة، دفعته إلى إعادة فحص المصطلح النقدي وتقليبه على أوجهه المختلفة ليفيد منه في منهجه النقدي الجديد، وأحس في مناسبات كثيرة أن الحدود المنهجية والدلالية التي تقدمها له حركات الترجمة والمنهجية العربية والاصطلاحية الحديثة لم تعد تلبي طموحه واحتياجاته على مستوى الممارسة النقدية، ومن هنا بدأ اشتغاله الجاد مبتكرا ومنتجاً وصانعاً ومضيفاً في مجال المصطلح الأدبي والنقدي" [1] الأمر الذي يجعلنا أكثر تفاؤلاً بمستقبل مصطلح نقدنا العربي الحديث على الرغم مما يعانيه من مشكلات وأزمات.

---

(1) ثامر، فاضل، المصطلح بوصفه تعبيراً عن الوعي المنهجي في الخطاب النقدي العربي الحديث، مجلة ثقافات ، البحرين، العدد الثالث، 2003، ص47

الفصل الثاني

المصطلحات النقدية

اشتمل كتاب الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري على العديد من المصطلحات النقدية، التي تناولها الآمدي بالنقد والدراسة والتحليل وهذه المصطلحات هي :

1.2 الجَوْدَة

في اللغة: جاد الشيء جودة صار جيداً، وأجدت الشيء فجاد والتجويد مثله وقد أجاد جودة أتى بالجيد من القول أو الفعل والجيد نقيض الرديء[1].

وفي الاصطلاح: هي صفة للشعر الجيد دون الرديء وهي من الأسس التي يبنى عليها نقد الكلام[2].

يدل المعنى اللغوي دلالة واضحة على المعنى الاصطلاحي الذي انتقل إليه فصار يفهم من الجودة الشيء الحسن غير الرديء.

ترددت لفظة الجيد والجودة كثيراً في كلام النقاد، وبعد تتبعي لهذا المصطلح في كتب التراث وجدت بواكير الإشارات التي دلت على هذا المصطلح عند الناقد ابن سلام الجمحي عند مدحه للشاعر كثير عزة الذي "كان فيه مع جودة شعره خطل وعجب"[3]

يذكر الجاحظ هذا المصطلح فيقول:" وحدثني صالح بن خاقان، قال: قال شبيب بن شيبة والناس موكَّلُون بتفضيل جودة الابتداء وبمدح صاحبه، وأنا موكل بتفضيل جودة القطع وبمدح صاحبه، وحظ جودة القافية وإن كانت كلمة واحدة، أرفع من حظ سائر البيت"[4]

---

(1) ابن منظور، لسان العرب؛ الجوهري، الصحاح، مادة (جود) .

(2) مطلوب، أحمد ، معجم النقد العربي القديم، 430/1.

(3) الجمحي، محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، (دط)، (دت)، 541/2.

(4) الجاحظ، البيان والتبيين، 112/1.

وربط ابن قتيبة بين مصطلح الجودة واللفظ والمعنى كما أن الجودة عنده من المعايير التي يختار بها الشعر، فيقول: "وليس كل الشعر يختار ويحفظ على جودة اللفظ والمعنى، ولكنه قد يختار ويحفظ على أسباب منها الإصابة في التشبيه"[1] ويجعل الجودة شرطاً عند تقسيمه لضروب الشعر فبعضه "جيد المعنى، وبعضه الآخر جيد اللفظ"[2] وأورد ابن طباطبا العلوي مصطلح الجودة عند حديثه عن الأشعار المحكمة المتقنة التي" إذا انقضت وجعلت نثراً لم تبطل جودة معانيها"[3]، ويقول في موضع آخر:" فينبغي للشاعر في عصرنا أن لا يظهر شعره إلا بعد ثقته بجودته وحسنه وسلامته من العيوب"[4]

فالجودة عند ابن طباطبا صفة من صفات الشعر المتقن وهي كذلك عند قدامة بن جعفر، فالشعر إذا توفرت فيه جملة من العناصر: "سمي شعراً في غاية الجودة"[5] وإذا انتفت منه تلك العناصر"سمي شعراً في غاية الرداءة"[6]

أما الآمدي فإنه يؤكد على أهمية جودة النظم لأنها الوسيلة التي تبعد الشاعر عن الخطأ، يقول معلقاً على بيتي شعر للبحتري:" فلو كان هذان البيتان خطأ كما زعمتم وادعيتم وأخذتم على هذا الشاعر المجمع على إحسانه، غلطاً في غيرهما من شعره لما كان بذلك داخلاً في جملة المسيئين، ولا الخاطئين في الشعر؛ لجودة نظمه، واستواء نسجه"[7]، ويقول مطلقاً حكماً على أبيات لأبي تمام والبحتري:"

---

(1) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، (دط)، 2003، ص85.

(2) المصدر نفسه، ص65-69

(3) ابن طباطبا، محمد بن أحمد، عيار الشعر، تحقيق: طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، (دط) 1956، ص7

(4) المصدر نفسه، ص9

(5) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: بونيباكر، مطبعة بريل، ليدن، (دط)، (دت)، ص3.

(6) المصدر نفسه، ص3

(7) الآمدي، الموازنة بين شعر ابي تمام والبحتري، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط2، 1972، 1/36-37

والجيد لأبي تمام بيتاه الأولان، ومعناهما غير معنى هذين البيتين وألطف، وبيتا البحتري أجود لفظاً، وأصح سبكاً"[1].

فجودة اللفظ والمعنى معيار يفاضل به الآمدي بين شعر أبي تمام والبحتري. وكثيراً ما يعلق الآمدي على الأبيات الشعرية فيصفها بالجودة بقوله:"هذا بيت جيد"، وهذا بيت في غاية الجودة"،[2]وقوله :" والأجود لو قال هذا البيت"[3] وهذه التعليقات والأحكام وإن كانت مبتسرة إلا أنها لم تأت عن سابقيه بهذه الكثرة.

يتبين مما سبق: أن فهم الآمدي للجودة لا يختلف عن فهم سابقيه لها، غير أن الجودة عنده لم تعد وصفا للفظ والمعنى فحسب بل أن الآمدي أكثر من استخدام هذا المصطلح وتكراره في وصف الشعر.

2.2 حسن الابتداء

في اللغة:

ابتدأت الشيء: إذا أنشأته وابتدأ الشيء وبه: افتتحه وبدأت الشيء: إذا قدمته والبدء افتتاح الشيء، والابتداء هو الذي لم يتقدمه شيء[4].

تعددت مسمياته كبراعة الاستهلال، أو براعة المطلع، أو حسن الافتتاح، وجميعها تعني في الإصلاح: أن يكون مصطلح الكلام شعراً أو نثراً، أنيقاً ومناسباً للغرض المطلوب[5].

أشار ابن قتيبة إلى حسن الابتداء محدداً أركانه وموضحاً أساليبه بقوله: "وسمعت بعض أهل الأدب، يذكر أن مقصد القصيد، إنما ابتدأ فيها بذكر الديار، والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً

---

(1) الآمدي، الموازنة،459/1

(2) انظر : المصدر نفسه،1/ص245 ،253، 274، 391، 432، 464، 465، 468، 476، 516, ،517، 531، 536، 558؛ 2/ص21، 25، 26، 58، 70، 156، 262، 269، 278، 309، 332، 339، 336، 341، 357 .

(3) المصدر نفسه، 1/ص375، 71/2، 195، 257، 515،

(4) ابن منظور، لسان العرب مادة (حسن).

(5) أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، 443/1

لذكر أهلها الظاعنين عنها... ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق... فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح"[1]

فابن قتيبة يرى أن حسن الابتداء، يرتبط بالأغراض السابقة؛ لأنها جاءت قريبة من القلوب، يستدعى بها إصغاء الأسماع ويرى أن الشاعر المجيد هو الذي يسلك هذه الأساليب، ويعدل بين أقسامها.

كما أشار ابن المعتز إلى حسن الابتداء، وعده من محاسن الكلام والشعر ومثل عليه بشواهد متفرقة، مكتفياً بها دون أن يناقشها أو يتناولها بالنقد والتحليل[2].

وتحدث ابن طباطبا عن حسن الابتداء بقوله:" وينبغي للشاعر أن يحترز في أشعاره و مفتتح أقواله مما يتطير به أو يستجفى من الكلام والمخاطبات كذكر البكاء ووصف إقفار الديار وتشتت الآلاف، ونعي الشباب وذم الزمان، لا سيما في القصائد التي تضمن المدائح أو التهاني... فإن الكلام إذا كان مؤسساً على هذا المثال تطير منه سامعه وإن كان يعلم أن الشاعر إنما يخاطب نفسه دون الممدوح".[3] فإن ابن طباطبا يؤكد على ضرورة مناسبة المطلع للغرض الذي يقال فيه حتى يكون للابتداء موقفاً مؤثراً، وإلا سوف يخفف الشاعر في بداوته.

أما حديث الآمدي عن حسن الابتداء ومطالع القصائد، فكان له صداه في كتاب الموازنة، حيث شغل حيزاً كبيراً منه لاسيما في الجزء الثاني منه، فقد توسع الآمدي في ابتداءات القصائد الغزلية، وربما ما يعلل التوسع في هذا النوع؛ وذلك لأنه" من التقاليد الفنية الثابتة معالمها من أمدٍ غير قريب عند العرب، فالشاعر يبدأ القول بما هو مألوف، ويتبع الأسلوب المعبد من قبل حتى يطمئن إلى إجادته القول، ثم يندفع فيما يريد أن يقول"[4].

---

(1) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، 1/75-76

(2) انظر: ابن المعتز، البديع، ص75-77

(3) ابن طباطبا، عيار الشاعر ، ص122

(4) انظر: عبد الجليل، محمد بدري، براعة الاستهلال في فواتح القصائد والسور، المكتب الإسلامي، القاهرة، ط2 ،1984، ص19-20.

وقد قسم الآمدي ابتداءات البحتري وأبي تمام تبعاً للمعاني التي جاءت في قصائدهما إلى :

الابتداء في ذكر الديار والآثار ويقسمها إلى:

الابتداء بذكر الوقوف على الديار:

فيورد الآمدي بذكر الوقوف على الديار ومنها قول أبي تمام:

مَا فِي وقُوفك سَاعَةً في بَاسِ نَقْضِي ذِمَامَ الأَرْبُعِ الأَدْرَاسِ

ويعلّق الآمدي على هذا البيت بقوله:"وهذا ابتداء جيد بالغ، وقوله: الأدراس جمع دارس، وقلما يجمع فاعل على أفعال"[1]

ابتداءاتهما في التسليم على الديار: [2] ما وجده الآمدي من تسليم الطائيين على الديار لا يتجاوز ستة أبيات، منها: بيتان لأبي تمام والأربعة الباقية للبحتري.

الابتداء بذكر تعفية الدهور والأزمان للديار:

وفيه يفضل الآمدي ابتداء البحتري:

أرسُومُ دَارٍ أمْ سطُور كِتَابِ دَرَستْ بَشَاشتُها على الأحقابِ

على ابتداءين لأبي تمام هما قوله:

لقد أخذت من دَارِ ماويةَ الحقبِ أنحلُ المغاني للبلى هي أم نهبُ

وقوله:

قَدَ نَابَتِ الْجزَعَ من أرويَة النوبُ واستحقبتْ جدّةً من رَبعِها الحِقَبُ[3]

أما سر تفضيل الآمدي بيت البحتري على بيتي أبي تمام؛ فلأن بيت البحتري:"أبرع من بيتي أبي تمام لفظاً، وأجود سبكاً، وأكثر ماءً ورونقاً، وهو من الابتداءات النادرة العجيبة، المشبهة لكلام الأوائل"[4]

---

(1) الآمدي الموازنة،430/1

(2) المصدر نفسه،441/1

(3) المصدر نفسه،445/1-446

(4) المصدر نفسه، 446/1

الابتداء بتعفية الرياح للديار:

فمن ابتداءات أبي تمام في هذا المعنى قوله:

عَفَتْ أربُعُ الحِلاَّتِ للأربَعِ المُلدِ لِكُلِّ هَضِيمِ الكشحِ مُغرِبة القَدِّ[1]

الابتداء بالبكاء على الديار:

فمن ابتداءات البحتري في هذا المعنى قوله:

متى لاحَ برقٌ أو بدا طللٌ قفرُ جرى مُستهلٌّ لا بكئٌ ولا نزرُ[2]

ابتداءاتهما في سؤال الديار واستعجامها عن الجواب:

يورد الآمدي في هذا القسم شواهد كثيرة للبحتري وأبي تمام منها قول البحتري:

لا دمنةٌ بِلَوى خبتٍ ولا طَلَلُ تَردُّ قولاً على ذِي لَوْعةٍ يَسلُ

فيعلق الآمدي على هذا البيت بقوله:"وهذا ابتداء جيد لفظه ومعناه"[3].

ابتداءاتهما فيما يخلف الظاعنين في الديار من الوحش وفي أثر الديار بـــالواقفين بها.

ومن شواهد هذا الابتداء قول أبي تمام:

أطلاَلُهُمْ سُلِبَتْ دُماها الهيفَا واستُبدِلَتْ وحشاً بِهِنَّ عُكوفا[4]

ابتداءاتهما في الدعاء للدار بالسقيا:

ومن الشواهد التي يوردها الآمدي على هذا الابتداء قول أبي تمام:

أسقى طُلُولهمُ أجشُّ هزيمُ وغدتْ عَليهِمْ نضرةٌ ونعيمُ

وقوله أيضاً:

سقى عهد الحمى سبلُ العهاد وروضٌ حاضرٌ منه وبادى

فيعلق الآمدي على هذين الابتداءين بقوله:" وهذان ابتداءان جيدان"[5]

---

(1) الآمدي، الموازنة، 449/1

(2) المصدر نفسه، 451/1-452

(3) المصدر نفسه، 455/1-456

(4) المصدر نفسه، 460/1

(5) المصدر نفسه،463/1

ابتداءاتهما في لوم الأصحاب في الوقوف على الديار ومنها قول أبي تمام:

أراك أكبرتَ إدماني على الدِّمنِ وحملـــى الـــشوقَ بـــادٍ ومكـــتمِنِ

فيصف الآمدي هذا الابتداء بأنه "ابتداءٌ صالح" [1]

ويذكر الآمدي أن البحتري توسع في هذا الباب فذكر فيه"ابتداءات جياد حسان بارعة حلوه، فمنها قوله:

فيم ابتدُاركُم المَلامَ ولُوعا أبكيتُ إلاّ دِمْنةً ورُبُوعَا[2]

ثانياً: ابتداءات أبي تمام والبحتري في الغزل:

يقول الآمدي: " وأفتتح هذا الباب بما جاء عنهما من الابتداءات في هـــذه المعـــاني وأبوبها أبواباً؛ لتصح الموازنة بينهما"[3]

ويقسم الآمدي ابتداءات الطائيين في الغزل إلى :

ابتداءاتهما بتشبيه النساء بالظباء والبقر:

"وقد تصرف البحتري في الابتداءات بهذا المعنى تصرفاً حسناً"[4]

إلى حد التفوق على أبي تمام، فقال البحتري:

إنَّ الضباءَ غَداةَ سَفْحِ مُحجَّرِ هَيَّجْنَ حَرَّ جوى وفرطَ تذكُّرِ[5]

الابتداء بذكر الثغور:

ومن الشواهد التي يوردها الآمدي على هذا القسم قول البحتري:

أضوءُ برقٍ بدا أم ضوءُ مصبَاحِ أم ابتسامتُها بالمنظر الضَّاحي[6]

الابتداء بذكر البكاء والدموع: [7]

ومنه قول أبي تمام:

---

(1) الآمدي، الموازنة،467/1

(2) المصدر نفسه،467/1

(3) المصدر نفسه،59/2

(4) المصدر نفسه،62/2

(5) المصدر نفسه،62/2

(6) المصدر نفسه،64/2

(7) المصدر نفسه،66/2

لو صَحَّحَ الدَّمْعُ لي أو نَاصَح الكمَدُ لَقلَّمَا صَحِباكَ الخدّ والكبدُ

ثم يأتي الآمدي بعشرة ابتداءات للبحتري ويعطي حكماً عليها " بأنها ابتداءات جياد"[1]

الابتداء بذكر السهر وطول الليل:

ويستشهد الآمدي على هذا الباب بقول البحتري:

هو الظلامُ فلا صُبحُ ولا شَفَقُ هل يُطلَقُ الليلُ عن عيني فأنْطَلِقُ؟ [2]

ولا يكتفي الآمدي في كثير من الأحيان بذكر الشواهد على معاني الابتداءات بل يحلل الكثير من الأبيات التي يوردها ويتوقف عندها بالنقد والتقويم والاجتهاد في الرأي؛ ليصل إلى نتيجة يحكم من خلالها بمفاضلة أحد الشاعرين على الآخر.

فيقول معلقاً على البيت السابق للبحتري: عجز هذا البيت في غاية الصحة والبراعة والحسن والحلاوة، ولكن قوله:(والظلام فلا صبح)، معنى غير صحيح؛ لتوقعه الصبح وهو مبطئ متأخر فما وجه قوله ولا شفق؟ لأن من كان في الليل فإنما يتوقع الصبح ولا يتوقع الشفق. وأظنه أراد نحن في ظلام ولسنا في أول نهار ولا آخره"[3]

وفي قسم آخر لم يعطه الآمدي اسماً، إلا أن شواهده تدور على ما يبدو لي حول الابتداء في الوجد والغرام وشدة الحب وهجر المحبوب.

ومن ذلك قول البحتري:

يهونُ عليها أنْ أبيتَ مُتيّماً أُعَالجُ وجداً في الضَّمير مُكَتَّما

وقوله:

منّى وصلٌ ومنْكَ هَجْرُ وفيَّ ذُلٌّ وفيكَ كِبْرُ[4]

---

(1) الآمدي، الموازنة،68/2

(2) المصدر نفسه،69/2

(3) المصدر نفسه،69/2

(4) المصدر نفسه،71/2-74

الابتداء في ذكر العيون والتشوق:

يجعل الآمدي هذا القسم من الابتداءات محصوراً على البحتري دون أبي تمام، ومن الأمثلة التي ساقها الآمدي على ابتداءات البحتري في التغزل في العيون قوله:

فُتُورُ العُيونِ وإمرَاضُها نُبوُّ الجُنوبِ وإقْضَاضُهَا

ومن ابتداءاته في التشوق قوله:

أقِيمُ على التشوُّقِ أمْ أسِيرُ وأعْدِلُ في الصَّبابةِ أمْ أجُورُ؟

ويختم الآمدي حديثه في هذا الباب بقوله:

"وهذه كلها ابتداءات جياد لفظاً ومعنى، ولا أعرف لأبي تمام في نحو هذا شيئاً"[1].

ثالثاً: الابتداءات في الوصف :

جعل الآمدي لابتداءات الطائيين في الوصف باباً مستقلاً سار فيه على النهج الذي سار عليه في القسمين السابقين، فيورد الأمثلة على ابتداءات الطائيين وغيرهما من الشعراء في بعض الأقسام، محللاً بعضها، ومعطياً الحكم على بعضها الآخر، ليصل إلى نتيجة مفادها أن هذا الشاعر كان موفقاً بابتدائه أم لا.

ويقسم الآمدي ابتداءات الطائيين في الوصف إلى:

ابتداءاتهما في وصف الأيام التي خلت، والأزمان التي حمداها، والتذكر لها، والأسى عليها: ومن ذلك قول أبي تمام:

أأيامنا ما كنتِ إلاّ مَوَاهبا وكُنتِ بإسعافِ الحَبيب حَبائِبا[2]

الابتداء في وصف الشيب والشباب ووصف الكبر والعزوف عن الصبا:

ومنه قول البحتري:

ليالٍ سَرَقناها من الدَّهرِ بعدما أضاءَ بإصباحٍ من الشّيبِ مفرِقُ[3]

---

(1) الآمدي، الموازنة، 2/75-80

(2) المصدر نفسه،2/158

(3) المصدر نفسه،2/161

وختم الآمدي حديثه عن الابتداء بذكر بعض الابتداءات للبحتري في ذكر الزمان وظلمه واعوجاجه وتعذر الرزق على ذوي الحزم والفهم وفي ذكر الصبر والقناعة، وهي أبيات قليلة منها قوله:

مع الدّهْرِ ظُلْمٌ ليس يُقْطعُ دَائِبة وحُكمٌ أبتْ إلاّ اعوجَاجاً جَوانِبَه[1]

ومما يتضح لنا أن الآمدي قد زاد على سابقيه في تفصيل معاني الابتداءات وتفريعها، وكثرة الشواهد التي أوردها حول هذا المصطلح والتي بلغت سبعمائة نموذج موزعة على الأبواب السابقة، شكلت معيناً نهل منه النقاد اللاحقين لهَ.

وما يميز مصطلح حسن الابتداء عند الآمدي أيضاً، أنه جعله معياراً يفاضل به بين الطائيين، بل أن هذا المصطلح كان الأداة الرئيسة في موازنته التطبيقية بين شعر البحتري وأبي تمام وهو أهم ما يسجل له في هذا الجانب.

3.2 حسن التخلص (الخروج)

في اللغة:

خلص الشيء يخلص خلوصاً وخلاصاً وخلصته من كذا تخليصاً أي نجيته تنجيه فتخلص، وخلَصت الشيء صفيته ونقيته، وأخلص الشيء أختاره، وخلص إليه الشيء وصل[2]

انتقل المعنى اللغوي وهو الوصول إلى الشيء والانتقال إليه إلى المعنى الاصطلاحي، وقد ورد هذا المصطلح عند النقاد القدامى بمسميات مختلفة، فسماه ثعلب وابن المعتز حسن الخروج، كما عده ابن المعتز من محاسن الكلام وألحقه بالاستطراد[3]، وسماه البغدادي والنويري براعة

---

(1) الآمدي، الموازنة،233/2

(2) انظر: مادة (خلص)عند ابن منظور، لسان العرب، الزبيدي، تاج العروس،الفيروز آبادي، القاموس المحيط، الجوهري، الصحاح.

(3) انظر: ثعلب، ابو العباس احمد بن يحيى، شرح وتعليق : محمد عبد المنعم خفاجة، ط1، 1948، قواعد الشعر، ص50؛ ابن المعتز، البديع، ص59-61.

التخلص[1]، ومع اختلاف المسميات إلا أن المعنى يبقى متقارباً ومتشابهاً بينها يقصد به: " الانتقال من غرض إلى آخر في القصيدة"[2].

واستخدم التخلص منذ وجد الشعر العربي في الجاهلية، وكان أداة رابطة يربط بها الشاعر غرضاً بآخر، وقد بدأ التخلص عاماً، فكان يعني الانتقال من أي غرض إلى آخر، وقد شكّل ذلك عنتاً على الشاعر فخصص التخلص لوصف الانتقال من المقدمة إلى المدح.

وعدّ الجاحظ التخلص من الأمور المحببة عند العرب، إذ يقول: "وهم وإن كانوا يحبون البيان والطلاقة، والتحبير، والبلاغة والتخلص والرشاقة، فإنهم كانوا يكرهون السلاطة والهذر، والتكلف، والإسهاب، والإكثار؛ لما في ذلك من التزيد والمباهاة، وإتباع الهوى، والمنافسة في الغلو"[3]، كما ورد هذا المصطلح في مواضع عدة عند ابن طباطبا العلوي، ولعل اهتمامه بمصطلح التخلص يعود إلى مسألة إلحاحه على الوحدة في القصيدة والترابط الذي يجب أن يكون بين أبياتها حتى تكون ككلمة واحدة، فالتخلص عنده يعني الانتقال من غرض لآخر بشكل متنافسة، فيشير إلى التخلص عند حديثه عن صناعة الشعر، فيذكر أن الشاعر "يسلك منهاج أصحاب الرسائل في بلاغاتهم، وتصرفهم في مكاتباتهم، حيث أن للشعر فصولاً كفصول الرسائل، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه مع تصرفه في فنونه صلة لطيفة، فيتخلص من الغزل إلى المديح، ومن المديح إلى الشكوى بألطف تخلص، وأحسن حكاية، بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله بل يكون متصلاً به، وممتزجاً معه"[4].

---

(1) انظر: البغدادي، محمد بن حيدر، قانون البلاغة، تحقيق: محسن غياض عجيل، مؤسسة الرسالة بيروت، ط1، 1981، ص120، وانظر: النويري، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب، نهاية الأرب في فنون الأدب، دار الكتب، القاهرة، (دط)، (دت)، 135/7.

(2) مطلوب، أحمد، معجم النقد العربي القديم، ص274.

(3) الجاحظ، البيان والتبيين، 191/1.

(4) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص6-7.

تتبع الآمدي مصطلح التخلص الذي يسميه الخروج منذ العصر الجاهلي، فيذكر أن شعراء الجاهلية والإسلام قد استخدموا الخروج والقطع، ولكن أداتهم المشهورة في الخروج هي (فدع ذا) أو (عد عن ذا)[1].

ويرى أن الخروج يعني:" أن يجعل الشاعر له سبباً يصل النسيب بالمدح"[2].

وهو عنده على قسمين: متصل ومنقطع، يقول الآمدي: " اعلم أنهما جميعاً قد تعملا في بعض قصائدهما النسيب، وصلا به النسيب بالمديح، وأعرضا في كثير من أشعارهما عن هذا المعنى وابتدآ بالمدح منقطعاً عما قبله، وكلا الوجهين قد فعله شعراء الجاهلية والإسلام"[3]، ويمثل الآمدي على التخلص المنقطع عما قبله بقول أبي تمام:

هنَ الحمامُ فإن كسرتَ عيافةً من طائهن فإنَّهنَّ حِمامُ

ثم خرج إلى المدح فقال:

اللهُ أكبر جاء أكبرُ من جرت فتعثّرتْ في كنهه الأوهامُ

وقد فرّع الآمدي مصطلح الخروج فجاء عنده على أنواع تختلف باختلاف المعنى الذي يخرج به الشاعر إلى ممدوحه، وهذه الأنواع هي: الخروج بذكر وصف الإبل وإلهامه إلى الممدوح، وهو كثير عند الشعراء، على حد تعبير الآمدي، ومن شواهده الجيدة من شعر أبي تمام:

يُصبِّرني إن ضقتُ ذرعاً بحبه ويجزع أن ضاقتْ عليه خلاخله

ثم خرج إلى مدح المعتصم فقال:

إليك أمير المؤمنين وقد أتى عليها الملا أدماثهُ وجراوله
نصرن السُّرى بالوخد في كلِّ صحصحٍ وبالسهد الموصولِ والنّوم خاذله
رواحلنا قد نزّنا الهمُّ أمرها إلى أنْ حسبنا أنهنَّ رواحله

---

(1) الآمدي، الموازنة، 291/2.

(2) المصدر نفسه 295/2.

(3) المصدر نفسه 291/2.

ومنها قول البحتري:

والعيسُ ترمي بأيديها على عجلٍ ... في مهمهٍ مثل ظهر الترس رحراحِ
تهدي إلى الفتح والنعمى بذاك له ... مدحاً يقصرُ عنه كل مدّاحِ[1]

ويضم الآمدي إلى هذا النوع الخروج بوصف الخيل مكان الإبل كقول البحتري في مدح الشاه بن ميكال:

فتناسَ من لم ترجُ رجعة وده ... ووصاله فتعزّ عن ذكراه
بمجنبٍ رحب الفروج مُشذّبٍ ... نابى القذال حديدةٌ أذناه
صافي السبيبُ مُقلِّص لم تنخزل ... منه القطاةُ ولم يخنه شظاه
صافي الأديم كأنَّ غرة وجهه ... فَلقُ الصباحِ انجابَ عنهُ دجاهُ
يجري إذا جرت الجياد على الونى ... فيبذُّ أولى جريها أخراه
يدنيك من مَلِكٍ أغرّ سميذعٍ ... يدنيكَ من أقصى مناه رضاهُ

كما يضم الآمدي إلى هذا الباب أيضاً الخروج بوصف السفينة مكان الناقة، وشاهده فيه قول البحتري:

ورقتْ بنا سمت العراق أيانق ... سحم الخدود لغامهنَّ الطُّحلبُ
من كلِّ طائرةٍ بخمس خوافقٍ ... دعج كما ذعر الظَّليمُ المهذبُ
يحملنَ كُلَّ مفرقٍ في همةٍ ... فضلٍ يضيق لها الفضاءُ السبسبُ
ركبوا الفرات إلى الفرات وأمَّلوا ... نشوان يبدع في السماحِ ويغربُ[2]

الخروج إلى المديح بمخاطبة النساء: وهذا النوع كثير في استعمال الشعراء ومنه قول البحتري:

ولم أنسها عند الوداع ونثرها ... سوابق دمعٍ أعجلتْ أن تنظّما
وقالت هل الفتحُ بن خاقان مُعقبٌ ... رضاً فيعود الشمّل منّا مُلاّما

ويستشهد الآمدي أيضاً لهذا النوع بابيات لجرير:

---

(1) الآمدي، الموازنة، 306/2

(2) المصدر نفسه، 307/2

تعزّتْ أم حرزَة ثم قالتْ رأيتُ الموردينَ ذوى لُقاحِ
تُعلّلُ وهي ساعيةٌ بينها بأنفاسٍ من الشَّيم القراحِ
سأمتاحُ البحور فجنّبيني أذاة اللّوم وانتظري امتياحي
ثقي بالله ليس لهُ شريكٌ ومِنْ عند الخليفة بالنجاحِ[1]

الخروج إلى المدح بيمين يحلف بها:

ومن ذلك قول أبي تمام:

حلفتُ بربِّ البيض تدمى نحورها وربِّ القنا المنآد و المتقصدِ
لقد كفَّ سيفُ الصامتي محمدٍ تباريحَ ثأرِ الصامتي مُحمَّدِ[2]

الخروج إلى المديح بذكر الغيث ومباراته:

ويستشهد الآمدي بأبيات كثيرة للبحتري وأبي تمام على هذا النوع نذكر منها بعض الأبيات للبحتري يمدح بها المتوكل يقول فيها:

قد قلتُ للغيث الركام ولج في إبراقه وألحَّ في إرعاده
لا تعرضن لجعفرٍ متشبهاً بندى يديهِ فلست من أنداده[3]

الخروج إلى المدح بوصف الرياح، وتشبيه أخلاق الممدوح بهـا، ويستـشهد الآمدي على ذلك بأبيات لأبي تمام:

مِن فاقعٍ غض النبات كأنه دور يشققُ قبل ثم يُزعفر
صُنع الذي لولا بدائع صنعه ما عاد أصفر بعد إذ هو أخضر
خلق أطلَّ من الربيعِ كأنهُ خلق الإمامِ وهديُه المتيسرُ[4]

وقد استشهد الآمدي بمجموعة من الأبيات تشير إلى ذكر النوائب والمصائب مما يدل بظني أن الآمدي أراد الخروج إلى هذا الغرض.

---

(1) الآمدي، الموازنة، 312/2

(2) المصدر نفسه، 313/2.

(3) المصدر نفسه، 315/2.

(4) المصدر نفسه، 319/2

ومن شواهده على ذلك عند أبي تمام:

وعاذلٍ هاج لي باللوم مأربه باتت عليها هموم الصدر تَصطخبُ
لمّا أطالَ ارتجالُ العذلِ قلتُ له الحزم يثني خطوب الدهرِ لا الخطبُ
لم يجتمع قط في مصر ولا طرف محمد بن أبي مروان والنوبُ[1]

ثم يفرد الآمدي حديثاً يتناول فيه خروجات ظريفة حلوة نادرة لشعراء متأخرين(محدثين)، يفضلهم في خروجهم على خروج أبي تمام والبحتري[2].

وعليه نلاحظ أن الآمدي قد شقق وقسم ظاهرة الخروج (التخلص) وتوسع بها، فهو يقبل التجديد في بعض الأغراض كما رأينا في التوسع ببعض الخروجات مثل الخروج بيمين يحلف به أو بوصف المطر، وكذلك جعل الخيل أو السفينة مكان الناقة في الخروج، كما أنه جدد في أسلوب الخروج نفسه إلى حدٍ ما، فلم يبق على منهج القدماء التقليدي وإنما استخدم أسلوب القسم الذي سماه الخروج بيمين[3]، وأسلوب النداء والخطاب الذي سماه الخروج بمخاطبة النساء[4].

والآمدي في تصنيفه الأبواب السابقة لم يدرس إلا قصيدة المدح فبوب فيها الخروج إلى المدح، ولم يتعرض إلى بناء القصيدة الفني، وإنما درس الظاهرة بشكل منفرد بعيداً عن أثر الظاهرة في البناء الفني للقصيدة إلا الربط بين المعنيين: النسيب والمديح أو المقدمة والوسط.

ولم يكن مصطلح الخروج(التخلص) هو الوحيد للدلالة على هذه الظاهرة عند الآمدي، بل إنه تناول مصطلحات أخرى استخدمها جنباً إلى جنب مع مصطلح الخروج، فاستخدام الاستطراد للدلالة على طريقة معينة من التخلص[5]، وأورد أيضاً مصطلح القطع وهو يقابل الاقتضاب عند علماء البلاغة، الذي يعني: "أن يقطع الشاعر كلامه الذي هو بصدده، ثم يستأنف كلاماً آخر غيره من مديح أو هجاء أو

---

(1) الآمدي، الموازنة، 320/2.
(2) المصدر نفسه، 329/2.
(3) المصدر نفسه، 313/2
(4) المصدر نفسه، 311/2
(5) المصدر نفسه، 330/2

غير ذلك من أفانين الكلام، بحيث لا يكون بين الأول والثاني ملاءمة ولا مناسبة"[1].

أما مصطلح الاقتضاب عند الآمدي فيعني التمحيص والتفتيش على المعاني والألفاظ بفكرٍ وتعب، ويقابل عنده مصطلحاً آخر هو (السهولة)، فقد قال في تعليق له على خروج رديء لأبي تمام:

دع عنك هذا إذا انتقلت إلى الْـ ـمَدحِ وشُبْ سهلُهُ بمقتضبه

" السهل: ما يأتيه به خاطره عفواً من غير فكر ولا طلب "

"المقتضب: ما يتقطعه خاطره اقتطاعاً بالفكر والتعب، ويقال: ناقة قضيب، وهي التي ريضت ولم تذل كل الذل للحمل والركوب"[2]

4.2 حلاوة اللفظ

في اللغة :هو طيب الشيء في ميل من النفس إليه، ويعني: تحسين الشيء.[3]

وفي الاصطلاح:حلاوة اللفظ تعني: سهولته وجماله واستساغة الذوق له[4] .

تردد هذا المصطلح عند الجاحظ دون التوسع فيه ومن ذلك قوله:" وكان سهل بن هارون شديد الإطناب في وصف المأمون بالبلاغة والجهارة، وبالحلاوة والفخامة[5]

وقد جاء هذا المصطلح عند قدامة بن جعفر في معرض حديثه عن مصطلح التخليع وهو احد عيوب الوزن فيرى"أن ما جرى من الشعر هذا المجرى يكون ناقص الطلاوة، قليل الحلاوة"[6]

ويذكر ابن قتيبة في حديثه عن أقسام الشعر ضرباً "حسن لفظة وحلا فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى"[7]

---

(1) العلوي، يحيى بن حمزة، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، دار الكتب الخديوية، مصر، دط،347/1914,2

(2) الآمدي، الموازنة، 298/2

(3) الزبيدي، تاج العروس؛ الأزهري، تهذيب اللغة، مادة (حَلَوَ)

(4) مطلوب، أحمد، معجم النقد العربي القديم، 454/1

(5) الجاحظ، البيان والتبيين، 91/1

(6) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر، ص106

(7) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، 113/1

فالحلاوة عند هؤلاء النقاد تعني الوضوح الذي يساعد على قبول الفهم للشعر.
وقد عد ابن طباطبا حلاوة اللفظ من سمات الشعر المؤثر الذي يتقبله الفهم، يقول:"فإذا أورد عليك الشعر اللطيف المعنى الحلو اللفظ التام المعتدل الوزن مازج الروح ولأم الفهم وكان أنفذ من نفث السحر، وأخفى دبيباً عن الرقى، وأشد إطراباً من الغناء"[1]

أما الآمدي فعلى الرغم من انه استمد في فهمه لهذا المصطلح من فهم سابقيه له، إلا أنه توسع في استخدام هذا المصطلح بحيث أنه لم يأتِ عنده بمواضع هامشية، بل كان يقصد استخدامه في وصف أشعار الطائيين وابتداءاتهما ، مما يعني أن الآمدي كان يعي جيداً مفهوم هذا المصطلح ويقدر قيمته في العمل الفني.
والحلاوة عند الآمدي ليست مقتصرة على الألفاظ، بل لا بد من توفرها في المعاني، والمعاني الحلوة عنده هي التي تعطي معنىً مفيداً ولا تخالف الفهم.
فيقول معلقاً على بيت أبي تمام:

تغدو الرياح سواقياً وعوافياً فتضيم مغناها وليس تَضِيمُها

فتضيم معناها، يعني الرياح أنها تضيم المعنى وليس يضيمها، وهذا معنى ليست له حلاوة، ولا يقود إلى فائدة، لأن المعلوم أن الأرض لا تضيم الريح"[2] فالآمدي زاد على سابقيه في جعل الحلاوة شرطاً مشتركاً بين الألفاظ والمعاني، وهو بكثرة تكراره لهذا المصطلح[3] ووصفه الشعر به شكل مرحلة من مراحل تبلور هذا المصطلح وتطوره.

---

(1) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص16

(2) الآمدي، الموازنة،1/493

(3) انظر: المصدر نفسه، 1/ص3 ،19 ،443 ،491 ،493 ،500 ،501 ،507 ،511 530، 544؛ وانظر: المصدر نفسه، 2/ص57 ،67 ،69 ،105 ،123 ،161 ،176 ، 207 ،221 238, 279 .

5.2 الذوق الفني

رافق الذوق في تطوره سنن الحياة، فانتقل من دور البداوة إلى أدوار المدنية والحضارة، فليس الذوق شيئاً جديداً في النقد العربي، ذلك أن معظم النقاد العرب القدماء، كانوا قد اعتمدوا عليه في ممارساتهم النقدية.

والذوق في اللغة: حاسة يتم بها تمييز طعوم المأكولات وهو مصدر ذاق الشيء يذوقه ذوقاً ومذاقاً والمذاق: طعم الشيء، والذواق: هو المأكول والمشروب، وذاقه ذوقاً اختبر طعمه، يقال: ذاق ما عند فلان أي خبره ولمّا نقل هذا اللفظ من معناه اللغوي إلى معناه الاصطلاحي تغيرت دلالته تغيراً تاماً، لينتقل من معناه الحسي وهو تعرف الطعم باللسان، ليدل على معانٍ ذهنية مجردة جديدة وهي: الطبع والعلم والخبرة.

أما الذوق في الاصطلاح فهو:" قوة يقدر بها الأثر الفني أو هو ذلك الاستعداد الفطري المكتسب الذي نقدر به على تقدير الجمال والاستمتاع به ومحاكاته، بقدر ما نستطيع في أعمالنا وأقوالنا وأفكارنا"[1]

والذوق والطبع مرتبطان " فالذوق وإن لم يكن طبعاً ، فإنه ملكة عندما ترسخ وتستقر يكون كالطبع"[2]

يؤكد ابن سلام الجمحي على أهمية الذوق وفاعليته في العملية النقدية، وإن لم يصرح بلفظه الذوق، وعلى الرغم من ضرورة الخبرة في عمل الناقد عنده إلا أنه لا يراها تستغني بحال عن الذوق أو ملكة الاهتداء التي تمكن في طبع الناقد. يقول: "وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان. من ذلك اللؤلؤ والياقوت، لا تعرفه بصفه ولا وزن، دون المعاينة ممن يبصره..." [3]

---

(1) الشايب، أحمد، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة، ط7، 1964، ص120

(2) ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد ، المقدمة، تحقيق: على عبد الواحد وافي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ط2، (دت)، ص62-45

(3) الجمحي، محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء،5/1

وإشارة ابن سلام إلى الحواس، تدل على إدراكه لأهميتها في إنشاء الأدب وتذوقه فاللسان يشير إلى الذوق الفني السليم، والسمع يشير إلى الأذن الموسيقية المرهفة، والعين تشير إلى القدرة على الاستمتاع بالمرأى الحسن واختيار الجميل.

ويرى الجاحظ أن الذوق استعداد وتهيؤ" فالكتب لا تحيي الموتى ولا تحول الأحمق عاقلاً ولا البليد ذكياً، ولكن الطبيعة إذا كان فيها أدنى قبول، فالكتب تشحذ وتفتق وترهف"[1].

كما أنه بحكم الذوق المثقف المصقول، يقول:"رأس الخطابة الطبع، وعمودها الدربة، وجناحاها رواية الكلام، وحليها الاعراب "[2].

والذوق عند ابن طباطبا مقياس يقاس به الشعر، يقول ابن طباطبا:" وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه فهو وافٍ، وما مجه ونفاه فهو ناقص"[3].

ولعل ابن طباطبا يقصد بالفهم الثاقب: الذوق المثقف المستنير بالثقافة والخبرة، الذي نستطيع من خلاله أن نميز جيد الكلام من رديئه ونحكم به على صحته أو فساده.

وعندما نصل للآمدي فإننا نقف أمام ناقد ذوّاقة جعل ذوقه المثقف المصقول من الأسس التي أقام عليها آراءه النقدية في كتابه الموازنة عندما وجد أن أذواق الناس في شعر شاعرين محدثين يمثلان مذهبين فنيين مختلفين في تاريخ الذوق العربي وهما: مذهب الطبع الذي يمثله البحتري ومذهب الصنعة الذي يمثله أبو تمام فكان لا بد له من استخدام ذوقه المثقف المصقول محاولة منه في أن يقف موقفاً وسطاً بين فريقين متعصبين يجتهد كل منهما في إخفاء محاسن خصمه وإظهار معايبه ويقسم الآمدي الذوق إلى ثلاث أقسام: الطبع والحذق ثم جماع الاثنين أي الفطنة يقول: "ويبقى ما لم يمكن إخراجه إلى البيان، ولإظهاره إلى الاحتجاج وهو

---

(1) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (دط)، (دت)، 59/1.

(2) الجاحظ، البيان والتبيين، 44/1.

(3) ابن طباطبا ، عيار الشعر، ص14.

عله مالا يعرف إلا بالدربة ودائم التجربة، وطول الملابسة. وبهذا يفضل أهل الحذاقة بكل علم وصناعه من سواهم ممن نقصت تجربته، أو قلة دربته، بعد أن يكون هناك طبع فيه تقبل لتلك الصناعة وامتزاج بها، وإلا فلا يتم، ثم أكلك بعد هذا إلى اختيارك، وما تقضى عليه فطنتك وتمييزك، فينبغي أن تنعم النظر فيما يرد عليك، ولن ينتفع بالنظر إلا من يحسن أن يتأمل، ومن إذا تأمل علم، ومن إذا علم أنصف"[1] .

ويتضح من كل كلامه أن أقسام الذوق هي: الطبع، وهو الاستعداد الفطري الذي لا غنى عنه ، والثاني الحذق، وهو قوة يحققها بطول الدربة وغزارة الإطلاع على آثار الكتاب والشعراء، والثالث وهو جماع الإثنين معاً ويدعوه الفطنة التي تنتج عن امتزاج الطبع بالحداقة [2] .

والذوق كما يرى الآمدي هبة طبيعية وتهيؤ واستعداد لتقبل الجمال وثقافة ودربة، ومن ملك مثل هذا الذوق عليه أن يتأمل ويستبطن الآثار الفنية ويميزها، ثم يفسرها ويعللها ويقيمها. أما من حُرم من الاستعداد الفطري(الذوق الموهوب) فإنه من العسير أن تجعل منه ناقداً. يقول الآمدي:

" وإنه ليس في وسع كل أحد منهم أن يجعلك أيها السائل المتعنت أو المسترشد في العلم بصناعته كنفسه، ولا يجد إلى قذف ذلك في نفسك ولا في نفس ولده أو من هو أخص الناس به سبيلاً، ولا أن يأتيك بعلة قاطعة ، ولا حجة باهرة... لأن ما لا يدرك إلا على طول الزمن ومرور الأيام، لا يجوز أن يحيط محيط به في ساعة من نهار"[3]. يظهر هذا النص أهمية الخبرة ومعايشة الآثار النفسية للناقد المطبوع، فهو بطبعه وذوقه المرهف وثقافته الواسعة وخبرته الطويلة يستطيع أن يسبر أغوار العمل الفني ويقول حكمه الفيصل فيه، الأمر الذي يجعل من الواجب التسليم" لأهل

---

(1) الآمدي، الموازنة، 411/1.

(2) المجالي، جهاد، موقف النقاد العرب القدامى من قضية الذوق الفني، مؤتة للبحوث والدراسات، سلسة أ : العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد الثامن العدد الثاني، 1993، ص170-171

(3) الآمدي، الموازنة، 415/1.

كل صناعة صناعتهم، ولا يخاصمهم فيها، ولا ينازعهم إلا من كان مثلهم نظيراً في الخبرة وطول الدّربة والملابسة".[1] فكان لتصور الآمدي الناضج لمفهوم الذوق تأثيراً على فهم معاصريه له، فقد أفاد القاضي الجرجاني من الآمدي وتمثل رأيه في قضية الذوق الفني بحذق ومهارة، ويظهر ذلك في موقفه من الذوق بشكل عام وفي طبيعة تصوره للنشاط الصادر عنه، فالناقد عند القاضي الجرجاني هو الناقد نفسه عند الآمدي، ومنطقه مالا يعلل ويتحاكم فيه إلى الطبع النقدي مشتركة عند كليهما، إلا أنها أوسع لدى الجرجاني مما هي لدى الآمدي، ومهما يكن من أمر هذا الاختلاف يبقى الذوق في مجموع تصور الناقدين الأداة التي يمارس الناقد من خلالها عملية النقد[2].

ولم يضف الى رأي الآمدي في الذوق جديدا سوى الإمام عبد القاهر الجرجاني الذي لم يرضَ ان يقف عند هذا الحد وقال: ان الذوق اذا حكم على كلام بالحسن فان هذا الحكم يجب ان يعلل وبهذا تفتح أمامنا افاق المعرفة[3].

6.2 السرقات الشعرية

في اللغة:

سرق: يسرق فهو سارق، وسرق الشيء إذا خفي والاسم السرق، والسرقة: الأخذ بخفية، والتسريق نسبة إلى السرقة، والمسارقة، والاسترراق، والتسريق: اختلاس النظر والسمع[4].

---

(1) الآمدي، الموازنة، 414/1.

(2) انظر : عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص313؛ المومني، قاسم، أداة الناقد، مجلة جامعة الملك سعود، المجلد الخامس، الآداب(1)، ص51.

(3) انظر : الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2004، ص33؛ أبو حمده، محمد علي، النقد الأدبي حول أبي تمام والبحتري في القرن الرابع الهجري، ، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1969.

(4) انظر: ابن منظور، لسان العرب؛ الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية، مادة (سرق)

فالمعنى اللغوي يدل على السرقة المادية المحسوسة، ثم انسحب هذا المعنى على السرقات الأدبية، لأنها أخذ بطريقة خفية وغير شرعية ودون علم صاحبها ورضاه.

وفي الاصطلاح: نجد أن السرقة تعني أخذ كلام الغير، وهي أخذ بعض المعنى أو بعض اللفظ سواء كان ذلك لمعاصر أو قديم[1].

وعند تتبع تاريخ السرقات نجد أن السرقات الأدبية قديمة في تاريخ الفكر الإنساني، وجدت عند اليونان والرومان منذ عهد بعيد، وفي تاريخ أدبنا العربي، نجد أن السرقات عرفت منذ العصر الجاهلي، وتكاد تكون من أوسع الأبواب في النقد العربي.

فهذا طرفة بن العبد ينفي عن نفسه صفة السرقة ويعتبرها من الأمور المعيبة بالشاعر يقول:

ولا أغُير على الأشعارِ اسرِقُها عنها غنيتُ وشُّر الناسِ من سَرقا[2]

وفي عصر صدر الإسلام، أصبحت السرقات أكثر شيوعاً من ذي قبل، حتى جاء العصر الأموي، فازدادت فكرة السرقات وضوحاً في أذهان النقاد والشعراء، وهذا يعود إلى ظهور كثرة من الشعراء اللذين ينتمون إلى أحزاب سياسية مختلفة، فضلاً عن وجود شعراء النقائض، اللذين كانوا بحاجة إلى كم هائل من الشعر لاستخدامه في المعارك الشعرية التي تدور بينهم.

وفي العصر العباسي نجد أن السرقات قد ازدادت وتعددت مصادرها؛ بسبب تعدد مصادر الثقافة، فأثارت بذلك حركة نقدية واسعة، أفرزت الكثير من المؤلفات والكتب المتنوعة، التي دارت حول شعراء كبار كأبي نواس وأبي تمام، والبحتري والمتنبي.

---

(1) طبانة، بدوي، معجم البلاغة العربية، دار المنارة، جدة، ط3، 1988، ص275.

(2) طرفة بن العبد، الديوان، شرح الأعلم الشنتمري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2000، ص189

ولعل الأصمعي هو أول من أشار إلى السرقة عند حديثه عن شعر النابغة الجعدي، بقوله: " والشعر الأول من قوله جيد، والآخر كأنه مسروق، وليس بجيد"[1].

وفي موضع آخر يقول أن" تسعة أعشار شعر الفرزدق سرقة، وأما جرير فما علمته سرق إلا نصف بيت"[2].

كما تناول ابن سلام قضية السرقات في العصر الجاهلي في كتابه طبقات فحول الشعراء، فتنبه إلى أن اختلاف الروايات بين الشعراء قد تؤدي إلى الاهتمام بالسرقة، فبعض الرواة يأخذون أبياتاً من شاعر ينسبونها إلى شاعر آخر، أو أن يضم الشاعر بيتاً ما من شعر غيره إلى شعره. كذلك أشار إلى ضربين من السرقة دون أن يوضحهما وهما: (الإغارة والاشتراك) فقصد بهما السرقة بمدلولها العام[3].

وأشار الجاحظ للسرقة بقوله:"لا يعلم في الأرض شاعر تقدم في تشبيه مصيب تام، وفي معنى غريب عجيب، أوفى معنى شريف كريم، أو في بديع مخترع، إلا وكل من جاء من بعده من الشعراء أو معه، إن هو لم يعد على لفظه فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره، فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى ويجعل نفسه شريكاً فيه، كالمعنى الذي تتنازعه الشعراء، فتختلف ألفاظهم وأعاريض أشعارهم، ولا يكون أحد منهم أحق بذلك من صاحبه، أو لعله أن يجحد أنه سمع بذلك المعنى قط، وقال: أنه خطر على بالي من غير سماع كما خطر على بال الأول"[4].

كما أشار ابن قتيبة إلى السرقة في كتابه(الشعر والشعراء) عند حديثه عن امرئ القيس بقوله:"فما أخذ الشعراء من شعر امرئ القيس قوله:

وقوفاً بها صحبي عليَّ مطيَّهمْ يقولونَ : لا تهلك أسىً وتَجَمّلِ

أخذه طرفة فقال:

---

(1) المرزباني، محمد بن عمران بن موسى، الموشح، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار النهضة، مصر، (دط)، 1965، ص91

(2) المصدر نفسه، ص167

(3) الجمحي، محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء، ص46-48.

(4) الجاحظ، الحيوان،515/3

وقوفاً بها صحبي علَّي مطيَّهُمْ يقولونَ : لا تهلِكْ أسىً وَتَجلَّدِ

وقوله:

له أيطلا ظبي وساقا نعامةٍ وإرخاءُ سرحان وتَقريبُ تتفُلِ

وقد تبعه الناس في هذا الوصف وأخذوه، ولم يجتمع لهم ما اجتمع له في بيت واحد، وكان أشدهم إخفاءً لسرقة القائل،وهو المعذل:

له قُصْد يارِئْم وشدْقا حمامةٍ وسالِفَتا هيقٍ من الرُّبدِ أربدا[1]

ووصف الشاعر الكميت بموضع آخر بأنه:"شديد التكلف في الشعر كثير السرقة"[2]

كما عرض ابن المعتز لبعض الملاحظات والإشارات العابرة التي تدور حول السرقة في كتابية (طبقات الشعراء المحدثين) و(البديع) وفي الكتاب الأخير تنبه ابن المعتز إلى أن السرقة قد تقع في لون من ألوان البديع، ومثّل على ذلك بأن أبا تمام سرق قوله:

جلا ظُلماتِ الظُلْم عن وجه أُمةٍ أضاءَ لها من كوكبِ الحقّ آفُلِهْ

من قول الرسول-صلى الله عليه وسلم-: "الظلم ظلمات"[3].

فنلاحظ أن إشارات النقاد السابقين للسرقات الأدبية لم تكن موضع دراسة مقصودة، بل كانت إشارات عابرة ومبتسرة جاءت في معرض حديثهم عن ترجمة الشعراء، وترتيبهم في طبقات متفاوتة. وكان ابن طباطبا أكثر توسعاً من سابقيه في موضوع السرقات، حيث أشار إلى سرقة المعاني، فذكر أنها تتطلب من الشاعر المهارة والحيلة وتدقيق النظر حتى تخفى على الآخرين، وهذا يتطلب منه أن يستعمل المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها منه، فإذا وجد المعنى في الغزل استعمله في المديح، وإن وجده في المديح استعمله في الهجاء، وإن وجده في

---

(1) ابن قتيبة، الشعر والشعراء،129/1-134

(2) المصدر نفسه، 566/2

(3) انظر: ابن المعتز، كتاب البديع، ص25-26؛ وانظر: المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوي، رتبه ونظمه: عبد الباقي، محمد فؤاد ، دار الدعوة، استانبول، (دط)، 1988، 84/4

وصف ناقة أو فرس استعمله في وصف الإنسان وهكذا[1]. ولا تقتصر السرقة عند ابن طباطبا في الأشعار بل قد يسرق الشاعر المعنى من الكلام المنثور أو الخطب أو الرسائل أو الأمثال، يقول:" وإن وجد المعنى اللطيف في المنثور من الخطب والرسائل، والأمثال فتناوله وجعله شعراً، كان أخفى وأحسن، ويكون ذلك كالصائغ الذي يذيب الذهب والفضة المصوغين فيعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه"[2]

وتعرض أبو بكر محمد بن يحيى الصولي إلى السرقة يقول:" إن الشاعر إذا أخذ معنى، وزاد عليه ووشحه ببديعه وتمم معناه كان أحق به"[3]، ويذكر أن حكم النقاد في الشاعرين إذا" تعاورا معنىً ولفظاً أو جمعاها، أن يجعل السبق لأقدمها سناً، وأولهما موتاً، وينسب الأخذ إلى المتأخر"[4].

وما أن نأتي إلى الآمدي حتى نجده قد أطال الحديث عن السرقات وأفاض في ضروبها، فتعد دراسته لها أول دراسة منهجية موضوعية، وهو من أبرز نقاد القرن الرابع الهجري اللذين عرضوا للسرقات، باحثين أو مؤلفين[5]، وله في السرقات مصنفات كثيرة منها: كتاب(في أن الشاعرين لا يتفق خواطرهما)[6] وكتاب(فرق بين الخاص والمشترك من معاني الشعر)[7]، على أن هذه الكتب لم تصل إلينا وكل ما بقي لنا لنستطيع معرفة منهج الآمدي منه في السرقات هو كتابه (الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري)، ويمكن إجمال آراء الآمدي حول السرقة في هذا الكتاب بما يأتي:

---

(1) انظر: ابن طباطبا، عيار الشعر، ص77

(2) المصدر نفسه، ص78

(3) انظر: الصولي، محمد بن يحيى، أخبار أبي تمام، تحقيق: خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الاسلام الهندي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، (دط)، (دت)، ص53

(4) المصدر نفسه، ص100

(5) هند حسين طه، النظرية النقدية عند العرب حتى نهاية القرن الرابع البحري، دار الرشيد، العراق، (دط)، 1981،ص189.

(6) انظر: ابن النديم، الفهرست، ص189، ياقوت الحموي، معجم الأدباء، 851/2.

(7) المصدر نفسه.

نظر الآمدي للسرقات الأدبية نظرة تختلف عن النقاد السابقين فأقر أن السرقات ليست من كبير عيوب الشعراء لأنها" باب ما تعرى منه متقدم ولا متأخر"[1] من الشعراء وهذه النظرة إلى السرقات كما يرى محمد مصطفى هدارة جديدة مشعبة بروح التسامح الذي قد ينبئ عن فهم لحقيقة السرقات، وهو الرأي الذي ذهب إليه أيضاً قاسم المومني في كتابه(الموازنة بين أبي تمام والبحتري للآمدي تحليل ودراسة) [2]

وفي كتاب الموازنة أمثلة تدل على صدق ما أقره الآمدي فقد قال بعد أن أورد للبحتري قوله:

أجِدَّكُ مَا تَنفكُّ تَشْكُو قضيّةً ... تُرَدُّ إلى حُكم من الدَّهرِ جائرِ

يَنالُ الفَتَى مَا لمْ يُؤمِّلْ وربَّما ... أتاحَتْ لهُ الأقدارُ ما لمْ يُحاذِرِ

وهذا في غاية الحسن والصحة والبداعة، وإنما أخذه والله أعلم من قول أبي العتاهية:

قَدْ يَسْلَمُ المرءُ مما قَد يحاذرهُ ... وقَدْ يصيرُ إلى المَكْرُوهِ بالحَذرِ[3]

وعلى الرغم من أن مصطلح السرقة في القرن الرابع الهجري كان قد بدأ بالتبلور كمصطلح نقدي، إلا أن المعنى الحرفي الأخلاقي في اللفظة كان يتسرب بين الحين والآخر، فتختلط المقاييس النقدية بالمقاييس الأخلاقية، الأمر الذي غيب ملامح الحكم النقدي السليم عن هذا المصطلح في كثير من الأحيان. فجاء الآمدي بعقليته المتزنة ليعلن أن السرقة ليست من كبير عيوب الشاعر، لأنها باب لا يعرى منه أحد من الشعراء إلا القليل، مشكلاً برأيه هذا مرحلة من مراحل التطور القائم على الأسس العلمية والموضوعية التي خضع لها مصطلح السرقة.

---

(1) الآمدي، الموازنة،311/1.

(2) انظر: هدّارة، محمد مصطفى، مشكلة السرقات في النقد العربي دراسة تحليلية مقارنة، المكتب الإسلامي، بيروت، ط3، 1981، ص157؛ المومني، قاسم، الموازنة بين أبي تمام والبحتري للآمدي تحليل ودراسة، دار النشر المغربية، المغرب، (دط)، 1985، ص143

(3) الآمدي، الموازنة، 248/2-249

قال الآمدي إن الشاعرين إذا تعاورا معنى فإن الأخذ ينسب إلى المتأخر منهما، فقول القائل:

فإني رأيتُ القطر يسأم دائباً ويُسألُ بالأيدي إذا هو أمسكا

مأخوذ من قول أبي تمام:

فإني رأيتُ الشمسَ زِيدت محبّةً إلى الناس أن ليست عليهم بسرمدِ

لأنه متأخر بعده[1].

وإذا كان الشاعران متعاصرين أمتنع الآمدي عن الجزم أيهما أخذ من الآخر، من ذلك أنه ذكر أن قول أبي تمام:

إذا اليدُ نالتَها بِوترٍ توقَّرتْ على ضِغْنها ثمّ استقادت من الرّجلِ

مأخوذ من قول ديك الجن:

تظل بأيدينا تُتعتعُ روحها وتأخذ من أقدامنا الراحُ ثارها

ثم قال: وليس ينبغي أن نقطع على أيهما أخذ من صاحبه؟ لأنهما كانا في عصر واحد[2].

أكد الآمدي أن السرقة نوعان: مذمومة وممدوحة. ووضع قواعد للسرقة الممدوحة يمكن إيجازها فيما يأتي:

أ. الزيادة على المعنى، ونحو ذلك قول أبي العتاهية:

كم نعمةٍ لا تستقلُ بشكرها لله في طي المكاره كامنة

أخذه الطائي فقال وأحسن؛ لأنه جاء بالزيادة التي هي عكس المعنى الأول:

قد ينعمُ اللهُ بالبلوى وإن عظمتْ ويبتلي اللهُ بعض القومِ بالنعمِ[3]

ب. كشف المعنى وتوضيحه، وذلك نحو قول مسلم بن الوليد:

لا يستطع يزيد من طبيعته عن المروءة والمعروف أحجاما

---

(1) الآمدي، الموازنة، 77/1

(2) المصدر نفسه، 61/1

(3) المصدر نفسه، 91/1

أخذ أبو تمام المعنى فكشفه وأحسن العبارة عنه فصار أولى به:

تَعوَّد بَسْطَ الكفِّ حتى لو أنهُ دعاها لقَبضٍ لم تُجبه أنامله[1]

ج. اختصار المعنى، وذلك نحو قول مرار الفقعسيُّ في وصف الأثافي:

أثر الوقود على جوانبها بخدودهن كأنه لطم

أخذ أبو تمام فأورد المعنى في مصراع، وأتى في المصراع الثاني بمعنى آخر يليق به فأجاد:

أثافٍ كالخدودِ لُطِمنَ حُزْناً ونؤيٌ مثلُ ما انفصَم السِّوارُ[2]

تقع السرقة عند الآمدي في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر يقول:"فيعلم أن السرقة إنما هي في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر، لا في المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية في عاداتهم، ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم"[3].

وهذا الرأي ينبئ عن فهم صحيح لقضية تداول المعاني من عصر إلى عصر، وبناء على هذا التحديد الذي وضعه الآمدي يمكن إخراج عدة أمور من حيّز السرقة، ذكرها الآمدي في سياق حديثه، وهي: الاتفاق في المعنى والتقاليد الشعرية والأقوال السائرة واختلا ف الغرض ينفي السرقة والألفاظ المباحة الشائعة.

وهي نقاط يجمع الباحثون المحدثون على أنها ليست من قبيل السرقة عند الآمدي[4].

---

(1) الآمدي، موازنة،83/1

(2) المصدر نفسه،68/1

(3) المصدر نفسه،346/1

(4) انظر : مندور، محمد، النقد المنهجي عند العرب، ص363-366 ؛ هدارة، محمد مصطفى، مشكلة السرقات في النقد العربي، ص143؛ الحديدي، عبد اللطيف محمد السيد، السرقات الشعرية بين الآمدي والجرجاني في ضوء النقد الأدبي القديم والحديث، مصر، ط1، 1998، ص72-78.

وفيما يأتي تفصيل ذلك:

أ.الاتفاق في المعنى: أي أن يكون المعنى مما يجري على ألسنة الناس. يورد الآمدي على ذلك أمثلة عديدة نذكر منها قول البحتري:

جَرَى الجُودُ مجرَى النوم منهُ فلمْ يكُن بِغيرِ سَماحٍ أو طِعانٍ بِحالمِ

الذي يرى أبو الضياء أنه قد أخذه من قول أبي تمام:

ويبيتُ يحلُم بالمكارمِ والعلا حتى يكونَ المجدُ جلَّ مَنامهِ

وأما الآمدي فيرى أن هذا الكلام" موجود في عادات الناس ومعروف في معاني كلامهم، وجارٍ كالمثل على ألسنتهم، بأن يقولوا لمن أحب شيئاً أو استكثر منه: فلان لا يحلم إلا بالطعام، وفلان لا يحلم إلا بفلانة من شدة وجده بها، وهذا الزّنْجي ما حلمه إلا بالتمر ولا يقال لما كانت هذه سبيله : سرق، وإنما يقال له اتفاق"[1]

ب.التقاليد الشعرية: وهي المعاني المتداولة في الشعر العربي، ومن الأمثلة عليها: تعليق الآمدي على قول البحتري:

وَمنْ يكُن فاخراً بالشعرِ يذكُر في أضعافهِ فبكَ الأشعارُ تَفتخِر

فأبو الضياء يرى أنه سرقة من بيت أبي تمام:

إذا القصائدُ كانتْ مِن مدائحِهمْ يوماً فأنت لعَمْري من مدائِحها

فيقول الآمدي: "إن هذا غلط على البحتري؛ لأن الناس لا يزالون يقولون: فلان يزين الثياب ولا تزينه، ويجمل الولاية ولا تجمله، وفلانة تزيد في حسن الحلى ولا يزيد في حسنها، وفلان تفخر به الأنساب ولا يفخر بها. وهذا ليس من المعاني التي يجوز أن يدعي أحد من الناس أنه ابتدعها واخترعها أو سبق إليها، ولا يجوز أن يكون مثل هذا إذا اتفق فيه خطيبان أو شاعران أن يقال إن أحدهما أخذ عن الآخر"[2].

جـ.الأقوال السائرة: وهو يعرض لذلك عدة أمثلة نحو قول البحتري:

خَلْقٌ ممثلةٌ بغير خلائقٍ تُرْجى وأجسامٌ بلا أرواحِ

---

(1) الآمدي، الموازنة، 347/1

(2) المصدر نفسه، 347/1-348

الذي يرى أبو الضياء أنه مسروق من أبي تمام:

لهم نشبٌ وليس لهم سماحٌ وأجسامٌ وليس لهم قلوبُ

وعند الآمدي أن هذا المعنى "أشهر من أن يحتاج شاعر أن يأخذه من آخر، وهم دائماً يقولون: ما فلان إلا شبح من الأشباح، وما هو إلا صورة في حائط، أو جسد فارغ، ونحو هذا من القول الشائع المشتهر"[1].

د.اختلاف الغرض ينفي السرقة وإن كان جنس المعنيين واحداً فيقول البحتري:

ما لشيءٍ بشاشة بعد شيءٍ كتلاق مواشكٍ بعد بين

يرى أبو الضياء أنه مأخوذ من قول أبي تمام:

وليست فرحة الأوباتِ إلاّ لموقوفٍ على ترحِ الوداعِ

وأما الآمدي فلا يرى هنا إلا معنى مشتركاً، ثم يضيف أن غرض الشاعرين مختلف فيقول:" وغرض كل واحد من هذين الشاعرين في هذين البيتين مخالف لغرض صاحبه؛ لأن أبا تمام ذكر أنه لا يفرح بالقدوم إلا من شجاه وحزنه التوديع. وأراد البحتري أنه ليس شيء من المسرة والجذل إذا جاء في أثر شيء ما كالتلاقي بعد التفرق. فليس- وإن كان جنس المعنيين واحداً- يصح أن يقال: إن أحدهما أخذ من الآخر"[2]

هـ.الألفاظ المباحة الشائعة:

فالسرقة تتجلى عند الآمدي في المعاني لا في الألفاظ، يقول: " ينبغي لمن نظر في هذا الكتاب إلا يعجل بأن يقول: هذا مأخوذ من هذا. حتى يتأمل المعنى دون اللفظ، ويعمل الفكر فيما خفي، وإنما المسروق في الشعر ما نُقل معناه دون لفظه، وأبعد آخذه في أخذه"[3] فالألفاظ عند الآمدي إذا " مباحة غير محظورة على أحد"[4] والسرقة فيها غالباً ما تكون ظاهرة وغير مقصودة.

---

(1) انظر: الآمدي، الموازنة، 352/1.

(2) المصدر نفسه، 351/1-352

(3) المصدر نفسه، 345/1

(4) المصدر نفسه،346,360/1.

ومن المصطلحات التي جاءت واضحة عند الآمدي ولها مساس مباشر بقضية السرقات ما يأتي:

7.2 الاحتذاء

في اللغة: حذو: يقال حذا حذوه أي فعل فعله، وفلان يحتذي على مثال فلان: إذا اقتدى به في أمره، وحاذى الشيء: وأزاه، والحذو من أجزاء القافية: وهو حركة الحرف الذي قبل الردف، والحذو تساوي شيء بشيء آخر. (1)

وفي الاصطلاح:

"هو أن يبتدئ المتكلم بأسلوب، فيتلوه آخر على أسلوبه، من غير أن يأخذ منه لفظاً ومعنى." (2)

وفي حين يرى بعض الدارسين بأنه متابعة الشاعر لغيره في اللفظ أو المعنى أو الغرض(3)

ذكر الجاحظ مصطلح الاحتذاء في أثناء تعليقه على بيت الخريمي:

له كلم فيك معقولةٌ إزاء القلوب كركبٍ وقوف

فقال:" ويظنون أن الخريمي إنما احتذى في هذا البيت على كلام أيوب بن القرية حين قال له بعض السلاطين: ما أعددت لهذا الموقف؟ قال: ثلاثة حروف كأنهن ركب وقوف: دنيا، وآخرة ومعروف"(4).

وورد الاحتذاء عند ابن قتيبة في تعليقه على أبيات أبي زبيد الطائي التي مطلعها:

إنَّ طُولَ الحياةِ غير سُعُوٍ وضلالٌ تأميلُ نيلِ الخُلُودِ

فقال:"وعلى هذه القصيدة احتذى ابن مناذر مرثيته عبد المجيد بن عبد الوهاب الثقفي"(5).

---

(1) انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (حذو)؛ الكفوي، الكليات، 270/2.

(2) انظر: فوال، إنعام، المعجم المفصل في علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، دار الكتاب العلمية، بيروت، ط1، 1992، ص37

(3) مطلوب، أحمد، معجم النقد العربي القديم، 107/1

(4) الجاحظ، البيان والتبيين، 112/1

(5) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، 294/1.

فيلاحظ لنا أن إشارة الجاحظ وابن قتيبة إلى مصطلح الاحتذاء كانت عابرة ولم يفصلا بها القول.

وعند الآمدي كان تناول هذا المصطلح أكثر عمقاً ونضوجاً لديه، فيرى أن الاحتذاء لا يكون إلا في الجيد المختار من الشعر فيقول:

"وما ينبغي للمتأخر أن يحتذي الأخذ إلا للجيد المختار؛ لسعة محاله، وكثرة أمثلته[1]."

والاحتذاء عنده لا يقع في المعاني المتفق عليها والتي جرت على ألسنة الناس،[2] وهو رأي يدل على فهم الآمدي لهذا المصطلح.

ويشير لهذا المصطلح عند حديثه عن أبي تمام، فيذكر "أنه كان مغرماً مشغوفاً بالشعر، فإذا أورد المعنى المستغرب لم يكن ذلك منه ببدع؛ لأنه يأخذ المعاني ويحتذيها، فليست له في النفوس حلاوة ما يورده الأعرابي القح"[3]، ويذكر الآمدي على لسان صاحب البحتري، بأن أبا تمام لم يكن أول من اخترع مذهب البديع، "بل سلك في ذلك سبيل مسلم بن الوليد واحتذى حذوه"[4].

وتأتي أهمية هذا المصطلح عند الآمدي لارتباطه بمصطلح السرقة بشكلٍ عام، أما إذا تحدثنا عن هذا المصطلح بشكلٍ منفرد فإن الآمدي لم يضف عليه شيئاً يذكر، مستثنين من ذلك رأيه في أن الاحتذاء لا يقع في المعاني المتفق عليها والتي جرت على ألسنة الناس.

8.2 الاشتراك

في اللغة: شرك: اشتراكاً وتشاركاً وشارك أحدهما الآخر بمعنى التشارك، وطريق مشترك يستوي فيه الناس واسم مشترك تشترك فيه معان كثيرة، وأشركته في البيع جعلته لك شريكاً[5].

---

(1) الآمدي، الموازنة، 441/1

(2) المصدر نفسه، 347/1

(3) المصدر نفسه، 24/1-25

(4) المصدر نفسه، 14/1

(5) انظر: المقري، المصباح المنير، مادة (شرك)

وفي الاصطلاح:

هو اشتراك الشاعرين في ألفاظ محدودة، شاعت بين الناس وبسبب شيوعها أصبحت متداولة مشتركة بينهم إلى حد الابتذال، ولا يسمى تناولها سرقة، ولا تداولها إتباعا، لأنها مشتركة لا أحد من الناس أولى بها من الآخر.[1]

ويبدو لي أن ثمة علاقة بين المعنيين: اللغوي والاصطلاحي فكلاهما يدل على المشاركة والتبادل بين أطراف مختلفة في شيء واحد ليصبح هذا الشيء يتسم بصفة العموم والاشتراك ولا يختص به أحد بعينه. ومن بين النقاد الذين أشاروا إلى الاشتراك الجاحظ الذي تعرض للفظة الاشتراك أثناء حديثه عن حق المعنى على الاسم، فقال على لسان بُهلة الهندي:"ومن علم حق المعنى أن يكون الاسم له طبقاً ، وتلك الحال له وفقاً، ويكون الاسم له لا فاضلاً ولا مفضولاً، ولا مقتصراً ولا مشتركاً"[2]

ومن خلال استقرائي لجل آراء النقاد الذين سبقوا الآمدي لم أجد لهم مواقف ذات شأن تذكر في الاشتراك، إلى أن جاء الآمدي الذي كانت نظرته للاشتراك أكثر عمقاً من سابقيه. والاشتراك عند الآمدي هو: " ما يشترك فيه الناس من المعاني، ويجري على ألسنتهم"[3]

ولا يعد الآمدي المعاني المشتركة من قبل السرقة؛" لأنها من المعاني الجارية في عادات الناس ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم"[4]

واعتماداً على هذا الرأي يرفض الآمدي ما ذهب إليه ابن أبي طاهر إلى أن قول أبي تمام:

إذا عُنيتُ بشيءٍ خِلتُ أنى قد أدركتهُ أدركتنى حِرفةُ الأدبِ

مسروق من قول الخريمي:

أدركتنى-وذاك أول دأبي- بسجستانَ حِرفةُ الآدابِ

---

(1) طبانة، بدوي، معجم البلاغة العربية، ص306

(2) الجاحظ، البيان والتبيين، 1/92-93

(3) الآمدي، الموازنة،123/1

(4) المصدر نفسه،346/1

معللاً ذلك بقوله:"إن حرفة الآداب لفظة اشترك فيها الناس، وكثرت على الأفواه، حتى سقط أن نظن أن واحداً يستملها من آخر"[1]

ومن الأمثلة التي يوردها الآمدي مؤكداً فيها على أن المعاني المشتركة ليست من قبيل السرقة، تعليقه على قول أبي تمام:

وإذا امرؤٌ أهدى إليكَ صَنِيعَةً مِنْ جاههِ فكأنها مِنْ مَالهِ

وقول البحتري:

حازَ حَمدِى وللرياحِ اللّواتي تجلبُ الغيثَ مثلُ حَمْدِ الغُيومِ

بقوله: "فمعنى أبي تمام مشترك بين الناس، وليس مخترعاً له؛ لأنك تسمع أبداً قول القائل- إذا بلغ حاجته بشفاعة- أن يقول للشفيع: ما أعتد هذا إلا من الله ومنك، فليس لأبي تمام فيه شيء أكبر من أن عبَّر عنه بعبارة حسنة مكشوفة، فالبحتري لم يأخذ المعنى منه؛ لأنه في العادات موجود، ولكنه أبدع في التمثيل، وأغرب وأحسن"[2]

ونظرة الآمدي لمصطلح الاشتراك من الجوانب التي تُضاف إلى جديدة في نظرته للسرقات بشكل عام.

وقد ذهب القاضي الجرجاني مذهب الآمدي في هذا الجانب متأثراً برأيه في أن المعاني المشتركة التي شاعت بين الناس لا يعد تداولها من قبيل السرقة. [3]

9.2 التوارد (توارد الخواطر)

في اللغة: ورد الماء وروداً: أي أتاه، ووردت معه موارده وتوروداً، وبين الشاعرين مواردة وتوريداً، والموارد: المناهل والموردة: الطريق إلى الماء، وكل من أتى مكاناً منهلاً أو غيره فقد ورده، [4] وجاء معنى التوارد في اللغة بمعنى القرب. ومنه قوله تعالى: { ونحن أقرب إليه من حبل الوريد }[5].

---

(1) الآمدي، الموازنة،124/1

(2) المصدر نفسه، 369/1-370

(3) انظر: عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص315-316.

(4) انظر: الزبيدي، تاج العروس والقاموس المحيط، الفيروز آبادي مادة(ورد).

(5) سورة ق . آية16

وفي الاصطلاح: أن يتفق الشاعران، دون أن يسمع أحدهما بقول الآخر، بشرط أن يكونا في عصر واحد[1].

ولعل المعنى اللغوي يلتقي مع المعنى الاصطلاحي بظني من ناحيتين أولهما: الدلالة على القرب من قرب زماني ومكاني وهو ما يتطلبه التوارد، وثانيهما: النهل من معين واحد

ففي اللغة : النهل من منبع الماء ومصدره، وفي الاصطلاح: النهل من منبع فكري وثقافي واحد يشترك فيه الشاعران المتعاصران.

أومأ النقاد العرب القدماء إلى ظاهرة توارد الخواطر، فهذا الأصمعي فيما يُروى عنه أنه سأل أبا عمرو بن العلاء عن السرقة بين الشعراء، وعن اتفاقهم في بعض الأحيان في المعنى وتواردهم في اللفظ دون أن يتم بينهم التقاء أو سماع أحدهم شعر الآخر فقال:"تلك عقول رجال توافت على ألسنتها"[2]

ومع محاولة ابن طباطبا في القرن الثالث الاقتراب من فكرة التوارد إلا أنني اتفق مع رأي جهاد المجالي في أن فهم ابن طباطبا لمصطلح التوارد لا يعول عليه[3].

ولعل اتفاقي مع رأي جهاد المجالي له ما يبرره؛ ذلك لأن ابن طباطبا يشير إلى التقاء صالح بن عبد القدوس مع أرسطو طاليس في فكرة الرثاء عن طريق الأخذ وليس عن طريق التوارد، فيقول:" فأخذه صالح بن عبد القدوس"[4]، ثم حينما يشير مرة أخرى إلى ورود هذه الفكرة في بيت أبي العتاهية يقول:"فاختصره أبو العتاهية في بيت فقال:

---

(1) طبانة، بدوي، السرقات الأدبية، مصر، (دط)، 1956، ص54

(2) الحاتمي، محمد بن الحسن بن المظفر، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق: جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر، العراق، (دط)، 1979، 45/2.

(3) انظر: المجالي، جهاد، موقف النقاد العرب من ظاهرة التخاطر (توارد الخواطر)، مؤتة للبحوث والدراسات، السلسلةأ: العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد التاسع، العدد الأول، 1994، ص146-147؛ ابن طباطبا، عيار الشعر، ص80.

(4) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص80.

وكانت في حياتك لي عظات فأنت اليوم أوعظ منك حياً[1]

فابن طباطبا لا يصرح بموقفه من توارد الخواطر، ولا يفهم من عبارتي"أخذه" و"اختصره" وقوع التوارد.

وتعلقاً بذلك يمكنني القول: بأن النقاد الذين سبقوا الآمدي لم يتناولوا مصطلح (توارد الخواطر) بمعناه النقدي الدقيق.

"ولعل الآمدي هو من أوائل النقاد العرب الذين أدركوا أمر التوارد وربطوه بذاكرة الشاعر خاصة بين أبناء البيئة الواحدة"[2]، فها هو ذا يومئ إلى توارد الخواطر على المعنى بين أبناء البيئة الواحدة قائلاً:" وغير منكر لشاعرين مكثرين متناسبين ومن أهل بلدين متقاربين أن يتفقا في كثير من المعاني، ولاسيما ما تقدم الناس فيه، وتردد في الأشعار ذكره، وجرى في الطباع والاعتياد من الشاعر وغير الشاعر استعماله[3]"وهو في معرض دفاعه عن البحتري ضد من أتهمه بالسرقة من أبي تمام يعزز إدراكه لارتباط التوارد بمخزون ذاكرة الشاعر من قراءات وانطباعات، يقول :"أنه غير منكر أن يكون أخذ منه لكثرة ما كان يرد على سمع البحتري من شعر أبي تمام فيعتلق معناه"[4]، ويضيف قائلاً: "فينبغي أن تتأملوا محاسن البحتري، ومختار شعره، والبارع من معانيه، والفاخر من كلامه؛ فإنكم لا تجدون فيه على غزره وكثرته حرفاً واحداً مما أخذه عن أبي تمام، وإذا كان ذلك إنما يوجد في المتوسط من شعره فقد قام الدليل على أنه لم يعتمد أخذه، وأنه إنما كان يطرق سمعه فيلتبس بخاطره فيورده"[5] وأهم ما يسجل للآمدي في هذا المضمار ملاحظتيه الهامتين، الأولى: حول أثر العامل البيئي على النص، والثانية: حول أثر العامل الثقافي في تشكيل النص، والعامل البيئي الذي قصده الآمدي هو: التقارب البيئي : الزماني والمكاني، بين شاعر وآخر مما يؤدي إلى تسرب معاني

---

(1) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص80

(2) انظر: المجالي، جهاد، مجلة مؤتة، ص147

(3) الآمدي، الموازنة56/1

(4) انظر: الآمدي، الموازنة،55/1، ويرد المعنى نفسه في الموازنة،8/1

(5) المصدر نفسه، 56/1

أحدهما إلى شعر الآخر،أما العامل الثقافي: فيقصد به كثرة حفظ الشاعر لشعر الآخرين، لاسيما السابقين، ويكون هذا نتيجة كثرة الاطلاع، أو الرواية، أو الاشتغال بالشعر وشروحه، أو تأليف المصنفات فيه.

والآمدي يؤمن بأثر هذين العاملين على الشاعر؛ لأنه يدرك أن الشاعر لا يعيش في عالمٍ معزول، بل إنه يتفاعل مع مجتمع يمده بالمادة التي يعمل عليها ذهنه، ليبدع من خلالها نصوصه. كما أنه محاط في هذا المجتمع أيضاً بغيره من الشعراء الذين تصبح نصوصهم بعد اكتمالها مادة أخرى له، تعلق في ذهنه، فيعيد استخدامها في نصوصه، دون وعي منه.

ولعل تنبه الآمدي لربط ظاهرة توارد الخواطر بالإطار الثقافي للشاعر على وجه الخصوص منذ وقتٍ مبكر" هو تنبه سليم فالإطار الثقافي الذي يشمل الطبيعة الاجتماعية واللغوية يلعب دوراً حاسماً في عملية الإبداع الفني، إذ إن الشاعر يختزن صوره وأفكاره، وأهمها بالطبع الأشعار التي حفظها أثناء حياته بما تشتمل عليه من قوالب صياغية وعبارات متداولة بطريقة لا واعية، ثم تغوص هذه الصور والأفكار في العقل الباطن للفنان فيما يسمى بمرحلة الاختمار أو الاحتضان إلى أن تحين اللحظة المناسبة عندما تثار لحظة الإبداع أو الإشراق، ومن هنا يحصل التماثل بين بعض أفكاره وصوره وأفكار وصور الشعراء الذين كان قد قرأ لهم وحفظ أشعارهم"[1].

وبهذا يعد التشابه الحاصل بين الشاعرين نتيجة العاملين: البيئي والثقافي (التوارد) ليس من قبيل السرقة عند الآمدي.

وكان من الطبيعي أن تجد آراء الآمدي المتقدمة التي بثها في كتابه(الموازنة) الذي"استطاع من خلاله أن يفصل في موضوع السرقة الشعرية وأن يحدد الإطار الذي تقع فيه وأن يضع حداً للخلط الكبير الذي لزم موضوع السرقات"[2] أن تجد صداها عند معاصريه ومن جاء بعده من النقاد في عصور مختلفة، وأبرز ما يظهر

---

(1) المجالي، جهاد، موقف النقاد العرب من ظاهرة التخاطر "توارد الخواطر"، ص144.

(2) العشماوي، محمد زكي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، (دط)، (دت)، ص354

تأثير الآمدي في هذا الموضوع بالقاضي عبد العزيز الجرجاني في كتابه (الوساطة) وأبي هلال العسكري في كتابه (الصناعتين) ، لاسيما القاضي الجرجاني الذي اتفق مع الآمدي في السرقات إلى حدٍ كبير، لا بل قرر ما قرره الآمدي وأمعن في التدقيق والتحليل"[1]

ولعل لهذا الاتفاق بين الآمدي وأبي هلال العسكري من جانب والقاضي الجرجاني من جانب آخر ما يبرره؛ كونهم عاشوا في عصرٍ واحد، وثقافتهم متشابهة، وذوقهم متقارب ومن مواطن تأثر القاضي الجرجاني بالآمدي: إيمانه بقدم السرقات الشعرية فكما أن الآمدي عدها باباً ما تعرّى منه متقدم ولا متأخر فإن الجرجاني عدها داء قديم وعيب عتيق، ورفضه أن تكون السرقة في المعاني المشتركة و توارد الخواطر من باب السرقة[2].

وفيما يتعلق بأبي هلال العسكري فإنه يرى أن المتأخرين إذا زادوا حسن تأليف المعاني وجودة تركيبها وكمال حليتها وعرضها أحق بها ممن إليها. وهو في ذلك يوافق الآمدي في أن من كشف عن معنى وأوضحه كان أحق به.

ويقول أبو هلال العسكري بسوء الأخذ والتقصير كما أشار الآمدي، بقوله: "وقبح الأخذ أن تعمد إلى المعنى فتتناوله بلفظه كله أو أكثره".[3]ويورد في ذلك مثال الآمدي.

وينقل أبو هلال جل الأبيات التي استشهد الآمدي بها في باب السرقات الشعرية،[4] مما يبدو أن أثر كتاب (الموازنة) في جانب السرقات كان كبيراً عند أبي هلال العسكري في كتابه "الصناعتين".

---

(1) عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب،ص315-316

(2) للمزيد من الإطلاع على جوانب تأثر القاضي الجرجاني بالآمدي وموطن التشابه بينهما انظر: الحديدي، عبد اللطيف محمد السيد، السرقات الشعرية بين الآمدي والجرجاني في ضوء النقد الأدبي القديم والحديث، الفصل الخامس: ص113-133

(3) انظر: العسكري، أبي هلال حسن بن عبد الله، الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، (دط)، 1986، ص229

(4) انظر: المصدر نفسه، الباب السادس: ص196-238 وقابل: الموازنة، ج1/190-255

وممن تأثر بالآمدي ممن جاء بعده: الشريف المرتضى في (الأمالي)، و(طيف الخيال)، وابن رشيق القيرواني في (العمدة)، وابن سنان الخفاجي في (سر الفصاحة)[1].

كما يرى بعض الباحثين أن هناك بعض الملامح المشتركة بين آراء الآمدي عن السرقات ونظرية "التناص" في النقد العربي الحديث، وأهم هذه الآراء هي: عدم رؤيته السرقة عيباً كبيراً من عيوب الشعراء، وإخراجه من السرقة كل ما هو غير بديع أو مخترع، وإدراكه لأثر العامل البيئي، وحديثه عن أثر العامل الثقافي، الأمر الذي يدل على أن رؤية الآمدي وآراؤه في مصطلح السرقات متطورة ومتقدمة، سبقت زمانها وتخطته بقرون[2].

لا نبالغ إذا قلنا أن الآمدي قد استطاع أن يعالج قضية السرقات معالجة تعكس عمق نظرته إلى العملية الإبداعية والنقدية على السواء، فهو من ناحية حدد الاتهام بالسرقة في المعاني الخاصة التي يبتدعها الشاعر ويسبق إليها، وهو بهذا قد احتفظ للمبدع حقه في الانفراد بما ابتدعه من معانٍ خاصة، واستطاع- أيضاً- أن يصون الأعمال الأدبية من العبث وأن يقدم لنا تراثاً سليماً من عوامل الادعاء والانتحال، وأن يرجع كل نص إلى صاحبه، ومن ناحية أخرى فقد ترك باب الإبداع مفتوحاً على مصراعيه أمام الأدباء في كل زمان ومكان، وذلك عندما نفى السرقة في المعاني المتداولة في الألفاظ المباحة، كما أنه فصّل في المواضع التي تكون فيها السرقة بما لم يسبق إليه متقدم، وأضاف لأول مرة أن السرقات ليست من كبير مساوئ الشعراء، وأن للبيئة أثراً في تشابه المعاني.

وبهذا يكون الآمدي قد سعى إلى تأصيل مصطلح السرقات لمن جاء بعده ليتناولوه بدورهم بالتوسيع والتطوير.

---

(1) انظر: الحديدي، عبد اللطيف، السرقات الشعرية بين الآمدي والجرجاني في ضوء النقد الأدبي القديم والحديث، ص 132

(2) للمزيد انظر: البريكي، فاطمة عبد الرحمن، نظرية التناص في النقد العربي القديم، (رسالة دكتوراه مخطوطة)، الجامعة الأردنية، 2003، ص254-261.

10.2 الصدق الفني والكذب

الصدق والكذب في اللغة:

الصدق: نقيض الكذب،صدق صدقاً، وتصدقاً وصدقة: قبل قولـه، وصَـدَقه الحديث، أنبأ بالصدق، ويقال صدقت القوم؛ قلت لهم صدقاً.

الكذب: نقيض الصدق، كذب يكذب كذباً ويقال: كذبني فلان، أي لم يصدقني، فقال لي الكذب[1].

وفي الاصطلاح: هو مطابقة الحكم للواقع، وهو ضد الكذب، وهو الإبانة عما يخبـر به على ما كان[2] .

لم تعد قضية الصدق والكذب في عداد القضايا النقدية إلا في وقت متـأخر بعـض الشيء، فخُصص لها بعد ذلك فصولاً في مؤلفات النقاد، إلا أن بعـض الإشـارات المبكرة وجدت في ثنايا المؤلفات النقدية تدلل على وعي العرب بهذه المسألة، ولعل ما يطالعنا منها رأي للخليل بن أحمد يذكر أنه أمّر الشعراء، وسمح لهم أن يكـذبوا كيف ما يشاؤون، وذلك بقوله:" والشعراء أمراء الكلام يصدفونه أنى شاءوا. ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده ومن تعريف اللفظ وتعقيـده ومـد المقصور وقصر الممدود والجمع بين لغاته والتفريق بين صفاته واستخراج ما كلّت الألسن عن وصفه ونعته والأذهان عن فهمه وإيضاحه، فيقربون البعيـد ويبعـدون القريب ويحتج بهم ولا يحتج عليهم ويصورون الباطل في صورة الحق والحق فـي صورة الباطل"[3] ومثل هذه الرواية وغيرها من الإشارات لـم تكـن لتـصل إلـى المستوى العلمي والمنهجي الذي يعول عليه في دراسة البدايات لهـذا المـصطلح، ولعل أول من طرق هذه القضية بشكل جاد الناقد ابن طباطبا الـذي أخـذت لفظـة الصدق عنده دلالاتٍ كثيرة منها:"الصدق عن ذات النفس بكشف المعـاني المختلفـة

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة (صَدَقَ).

(2) الجرجاني، على بن محمد ، التعريفات، تحقيق: إبراهيم الابياري، دار الكتـاب العربـي، بيروت، ط4، 1998، ص174.

(3) انظر: القرطاجني، أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيـب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، (دط)، 1966، 1/143-144.

فيها والتصريح بما يكتم منها الاعتراف بالحق في جميعها"[1]. "وهو يشبه ما يسمى بالصدق الفني أو إخلاص الفنان في التعبير عن تجربته الذاتية"[2] وكذلك أجد لديه الإشارة للصدق التاريخي[3] وصدق التجربة الإنسانية بشكل عام [4] والصدق الأخلاقي،[5] الذي يظهر على وجه الخصوص في المدح والهجاء مما يتطلب نقل الحقيقة الأخلاقية للممدوح والمهجو على حالها دون زيادةٍ أو نقصان. وصدق التشبيه. [6] وإذا كان ابن طباطبا قد أيد الصدق في العمل الفني فإن قدامة بن جعفر كان مؤيداً للمبالغة في الصورة على أن مع الموروث المعتاد، ووضع حدوداً لها، وفي ذلك يقول: " إن الغلو عندي أجود المذهبين، وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديماً، وقد بلغني عن بعضهم أنه قال: أحسن الشعر أكذبه، وكذلك يرى فلاسفة اليونان في الشعر على مذهب لغتهم"[7] ويتضح من رأي قدامة أنه متأثر بالثقافة اليونانية وفلسفتها، لا سيما آراء أرسطو منها، ويظهر ذلك من حديثه ونسبته القول بإجازة الكذب في الشعراء إلى قدماء اليونان.

فحديث قدامة عن الصدق والكذب في الشعر كان بلفظة (الغلو) وهي لفظة لا تعط برأيّ المعنى المحدد لمصطلحي الصدق والكذب بالمفهوم النقدي.

أما الآمدي فكان وثيق الصلة برأي ابن طباطبا إلا أنه أربى عليه وكمل عمله حين اهتم بالاستعارة، التي نادى بصدقها. ومع أن الآمدي رفض مقولة: (أعذب الشعر أكذبه) ونادى بالصدق الفني، عندما قال:" وقد كان قوم من الرواة يقولون: أجود الشعر أكذبه. ولا والله، ما أجوده إلا صدقه، إذا كان له من يلخصه هذا

---

(1) انظر: ابن طباطبا، عيار الشعر، ص16-17.

(2) عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص130.

(3) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص15-17.

(4) المصدر نفسه، ص15-17.

(5) المصدر نفسه، ص15-17.

(6) المصدر نفسه، ص17-25.

(7) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص26.

التلخيص، ويورده هذا الإيراد على حقيقة الباب"[1]، غير أننا نجد رأياً آخر له يوهم بالتعارض والتناقض مع رأيه السابق، وهو الرأي الذي يظهر عند ذكره لفضائل الكلام ورذائله لبزرجمهر الذي جاء فيه:

أن فضائل الكلام خمس، إن نقصت منها فضيلة واحدة سقط فضل سائرها وهي: أن يكون الكلام صدقاً، وأن يوقع موقع الانتفاع به، وأن يتكلم به في حينه، وأن يحسن تأليفه، وأن يستعمل منه مقدار الحاجة. فإن كان صدقاً ولم يوقع موقع الانتفاع به انتفت فضيلة الصدق فيه. وإن كان صدقاً وأوقع موقع الانتفاع به ولم يتكلم به في حينه، انتفت فضيلة الصدق فيه ولم ينتفع به. وإن كان صدقاً وأوقع موقع الانتفاع به وتكلم به في حينه ولم يحسن تأليفه، لم يستقر في قلب مستمعه وانتفت فضائله الثلاثة السابقة. وإن كان صدقاً وأوقع موقع الانتفاع به وتكلم في حينه وأحسن تأليفه، ثم استعمل من فوق الحاجة، خرج إلى الهذر ونقص عن التمام وصار متبوراً وانتفت عنه الفضائل كلها. [2]

فقال الكلام الذي قصده بزر جمهر هو "الكلام المنثور الذي يخاطب به الملوك، ويقدمه المتكلم أمام حاجته"[3] أما الشاعر فلا يطالب منه دائماً" أن يكون قوله صدقاً، ولا أن يوقعه موقع الانتفاع به، لأن قد يقصد إلى أن يوقعه موقع الضرر"[4]، بل يكتفي منه أن " يحسن تأليف قوله، ولا يزيد فيه شيئاً على قدر حاجته"[5].

ولعلي ألمح من هذا القول محاولة الآمدي الفصل بين الشعر والنثر في قضية الصدق الفني. وعلل بعض الدارسين ذلك التعارض في الآراء، بأن الآمدي كان " يقدم الصدق في المعنى على الكذب ويكره ما يخالف العرف، لكنه يشترط لذلك شرطاً يتعلق بالأسلوب هي حسن التأليف واستعمال المجاز والمبالغة وحسن

---

(1) الآمدي، الموازنة، 58/2.

(2) انظر: المصدر نفسه،428/1

(3) المصدر نفسه،428/1

(4) المصدر نفسه، 428/1

(5) المصدر نفسه،428/1

التخليص فالفن عند الآمدي لا يقتضي الصدق بل يتنافى معه، والمعنى لا يقبل الكذب"[1]

ولم يبتعد محمد سعد فشوان في حديثه عن الصدق الفني عند الآمدي عن هذا الرأي[2].

وبهذا يكون الآمدي قد دعا إلى تطوير الأساليب الفنية عند الشاعر مع وجوب المحافظة على المعاني.

11.2 الصنعة والتكلف

لغةً: صنع صنعه يصنعه صنعاً، والصناعة: الكتابة، والتصنع: تكلف الصلاح وليس به، والصنع: إجادة الفعل[3].

اصطلاحاً: الصنعة: هي الأسلوب أو الفن وصنعة الكلام: الشعر والنثر وتأتي بمعنى التعمل والإتقان[4]. فالمعنيان يشتركان في بذل الجهد والمشقة في عمل شيء ما.

استُخدم مصطلح (الصنعة) عند النقاد العرب منذ وقت مبكر؛ فالأصمعي يعيب على الحطيئة شعره لأنه وجد" شعره كله جيداً، فدل على انه كان يصنعه"[5] فالصنعة عند الأصمعي ضد الطبع. لأن الشعر المطبوع يكون فيه الجيد والرديء. وكذلك يصف الأصمعي شعر لبيد بأنه " طيلسان طبري، يعني أنه جيد الصنعة، وليست له حلاوة"[6]

---

(1) الجوزو، مصطفى ، نظريات الشعر عند العرب الجاهلية والعصور الإسلامية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1988، 162/1.

(2) للمزيد حول هذا الرأي انظر: فشوان، محمد سعد، الدين والأخلاق في الشعر النظرة الإسلامية والرؤية الجمالية، ط1، 1985، ص179-183

(3) انظر: ابن منظور، لسان العرب؛ الزبيدي، تاج العروس مادة (صَنَعَ).

(4) مطلوب، أحمد، معجم النقد العربي القديم،91/2-92

(5) انظر: حديث الأصمعي عن ابن جني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط3،(دت)، 285/3

(6) المرزباني، الموشح، ص100

وكثير ما تأتي الصنعة والتكلف عند النقاد القدامى بمعنى متشابه، وتردد هذا المصطلح عند الجاحظ في مواطن كثيرة[1] لم تخرج عن بيان قبيح الصنعة والتكلف وكراهيتهما. يقول الجاحظ في معنى البيان :" أن يكون سليماً من التكلف، بعيداً من الصنعة"[2]

ويبين ابن قتيبة أن المتكلف من الشعراء" هو الذي قوّم شعره بالثِّقافِ ونقّحه بطول التفتيش، وأعاد فيه النظر بعد النظر"[3]

ولعل حديث ابن قتيبة يذكرنا باهتمام شعراء العصر الجاهلي بقصائدهم التي تسمى "بالحوليات"، ويسمى أصحابها:"عبيد الشعر". والتكلف عند ابن طباطبا يناقض الطبع؛ فالطبع السليم يرفض التكلف لما فيه من مشقة وكد للفكر.

ويرى ابن طباطبا أن التكلف يكون عند الشعراء المولودين المحدثين التي تكون "أشعارهم متكلفة غير صادرة عن طبع صحيح كأشعار العرب." [4]

وعند تناول مصطلح الصنعة عند الآمدي فإنني أربطه بمصطلح التكلف، نظرا لعدم وجود فرق بينهما عنده، كما ان كلا المصطلحين يتشابهان عند غيره من النقاد وفي المعنى الاصطلاحي إلى حدٍ ما.

يستخدم الآمدي مصطلح الصنعة مقابلاً للفظة الطبع أو مذهب الأوائل، فيقول في أبي تمام إنه:"شديد التكلف، صاحب صنعة، ويستكره الألفاظ والمعاني، فيرى الآمدي أن الصنعة في الشعر إذا كانت في حدودها فهي مقبولة، وإذا أفرط الشاعر في استخدامها فقد خرج عن حدود الطبع.

ويورد الآمدي أمثلة كثيرة على الأبيات المصنوعة المتكلفة فيذكر أن إسحاق ابن إبراهيم الموصلي أنشد الأصمعي:

هل إلى نظرةٍ إليكِ سبيلُ ... فيُروّى الصّدى ويُشفَى الغليلُ

إنَّ ما قلَّ منكِ يكثُر عندى ... وكثيرٌ ممّنْ تُحبُّ القليلُ

---

(1) انظر: الجاحظ، البيان والتبيين، 13/1 ، 36، 83، 111، 201.

(2) المصدر نفسه، 106/1

(3) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، 78/1

(4) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص9

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 بيّنٌ عليهما"[1] ويكتفي الآمدي في كثير من الأحيان بالتعليق على مثل هذه الشواهد بأنها "مصنوعة ومتكلفة"[2]

كما يتناول الآمدي طرق الصناعة الشعرية ومتطلباتها، فيذكر " أن صناعة الشعر وغيرها من سائر الصناعات لا تجود وتستحكم إلا بأربعة أشياء وهي: جودة الآلة، وإصابة الغرض المقصود، وصحة التأليف، والانتهاء إلى تمام الصنعة من غير نقص فيها ولا زيادة عليها"[3].

ومن المصطلحات التي نجدها تتردد عند الآمدي ولها بظني علاقة مباشرة بالصنعة الشعرية مصطلح (الإفراط)، الذي يأتي عنده بمعنى التجاوز عن الحد والإسراف فيه، فيذكر الآمدي على لسان صاحب البحتري في حديثه عن استخدام أبي تمام للبديع: يقول: "ليس الأمر في اختراعه لهذا المذهب على ما وصفتم ولا هو بأول فيه ولا سابق إليه، بل سلك في ذلك سبيل مسلم بن الوليد، واحتذى حذوه، وأفرط وأسرف وزال عن النهج المعروف، والسنن المألوف"[4] والإفراط عنده من الأمور السيئة التي تفسد الأمور"لأن لكل شيء حداً إذا تجاوزه المتجاوز سمي مفرطاً، وما وقع الإفراط في شيء إلا شانه وأحال إلى الفساد صحته، وإلى القبح حسنه وبهاءه....." [5]

وكما أن الصنعة تكون بالخروج عن الطبع والإكثار من البديع في الشعر، فإن الآمدي نجده قد ربط الإفراط أيضاً بالبديع،الذي أحسن استخدامه البحتري ولم يخرج

---

(1) الآمدي، الموازنة،1/23-24

(2) المصدر نفسه،87/2

(3) المصدر نفسه، 426/1

(4) المصدر نفسه،1/13-14

(5) المصدر نفسه،260/1

في استخدامه عن حدوده المتعارف عليه والمعتاد عليه عند العرب، في حين أساء أبو تمام استخدامه فكان ذلك "عقبى الإفراط وثمرة الإسراف"[1].

مما تقدم نجد أن اهتمام الآمدي بمصطلح الصنعة كان نابعاً من تناوله لشاعرين مختلفين في المذهب فأبو تمام صاحب صنعة والبحتري شاعر مطبوع سائر على طريقة العرب، لذا فقد جعل مصطلح الصنعة من السمات التي يفاضل بها بشاعرية أحد الطائيين على الآخر، وهذا ما لا نجده عند سابقيه بمثل هذا الطرح، مع استفادته منهم في مفهوم الصنعة فقبلها إذا كانت في حدودها الطبيعية ولا تضر بالعمل الأدبي.

12.2 عمود الشعر

في اللغة: العمود: عمود البيت وهو الخشبة القائمة في وسط الخباء، والجمع أعمدة وعمد. وعمود الأمر: قوامه الذي لا يستقيم إلا به. والعميد: السيد المعتمد عليه في الأمور أو المعمود إليه.[2]

وفي الاصطلاح: هو طريقة العرب في نظم الشعر لا ما أحدثه المولدون والمتأخرون، أو هي القواعد الكلاسيكية للشعر العربي التي يجب على الشاعر أن يأخذ بها، فيحكم له أو عليه بمقتضاها.[3]

يلاحظ في المعنى المعجمي أنه لم يذكر ارتباط كلمة العمود بالشعر كما هو الأمر في المعنى الاصطلاحي، إلا أن هذا لا ينفي أن يكون المعنى الاصطلاحي مستوحىً من المعنى اللغوي، فكما أن خشبة بيت الشعر هي الأساس الذي يقوم عليه ذلك البيت، فإن أصول الشعر العربي وعناصره التي يشير إليها المعنى الاصطلاحي تعد أيضاً بمثابة الدعامة والركيزة الأساسية التي لا يقوم نظم الشعر الجيد الصحيح إلا عليها.

وعند تتبع هذا المصطلح تاريخياً، فإنني لا أجد من النقاد قبل الآمدي من تحدث عن عمود الشعر بهذا اللفظ، وإنما نحن نواجه هذا المصطلح عنده لأول مرة،

---

(1) الآمدي، الموازنة،18/1

(2) انظر: ابن منظور، لسان العرب؛ الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة (عَمَدَ).

(3) مطلوب، أحمد، معجم النقد العربي القديم، 133/2

لذا فإنه ينسب له فضل الإسهام في تأسيس هذا المصطلح وتأصيله. ولكن من أين استمد الآمدي هذا المصطلح؟ وكيف استطاع أن يقع عليه؟

لا يمكن القطع برأي محدد في مصدر هذا المصطلح عند الآمدي، وإنما نحن نفترض افتراضاً أن يكون الآمدي استفاد في وضعه من بعض المصطلحات التي ترد كثيراً في كتب النقد القديمة مثل: مذهب الشعر، وطريقة الشعر، ومذاهب العرب، ومسالك الأوائل، وما شاكل ذلك من العبارات التي تقترب من معنى عمود الشعر. ولعله استفاد من مصطلح (عمود الخطابة) الذي ورد عند الجاحظ في كتابه البيان والتبين، فقد جاء فيه: " أخبرني محمد بن عباد بن كاسب... قال سمعت أبا داود بن جرير يقول: رأس الخطابة الطبع، وعمودها الدربة، وجناحاها رواية الكلام، وحليها الأعراب".[1]

أو لعله استفاد من بعض عباراتٍ أخرى للجاحظ في قوله: " وكل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال وكأنه إلهام، وليست هناك معاناة ولا مكابدة ... وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام وإلى رجز يوم الخصام... فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب، وإلى العمود الذي إليه يقصد، فتأتيه المعاني إرسالاً".[2]

كما أن ربط الآمدي بين الجانب الشكلي لأبيات القصيدة العربية وبيت الشعر، مسكن العرب قديماً قد يكون وارداً؛ لأن الشعراء أحبوا أن يجعلوا الأقاويل مرتبة ترتيب أحويتهم وبيوتهم في البصر، فقصدوا أن يحاكوا بيوت الشعر التي كانت مساكنهم. ولما قصدوا أن يجعلوا هيئات ترتيب الأقاويل الشعرية ونظام أوزانهم بمنزلة وضع البيوت وترتيبها فتأملوا البيوت فوجدوا لها كوراً أي جوانب وأركاناً وأقطاراً أي نواحي وأعمدةً وأسباباً وأوتاداً. وجعلوا الوضع الذي يبنى عليه منتهى شطر البيت، وينقسم البيت عنده نصفين بمنزلة عمود البيت الموضوع وسطه[3].

---

(1) الجاحظ، البيان والتبيين، 44/1

(2) المصدر نفسه، 84/1

(3) انظر: القرطاجني، حازم، مناهج البلغاء وسراج الأدباء ص 249-251

وفي الواقع أن الآمدي لم يحدد مفهوم عمود الشعر وعناصره بالشكل الدقيق، وإنما هو شيء سنحاول أن نستنبطه من ثنايا كلامه على كل من مذهبي أبي تمام والبحتري، وعن تصوره الخاص لطريقة الشعر عند العرب.

وقد صرح الآمدي بلفظ عمود الشعر أكثر من مرة بوصفه شيئاً معروفاً ومتداولاً بين الناس، ثم نص صراحة على أن البحتري قد التزم هذا العمود ولم يخرج عليه، فقال : إن البحتري كان "أعرابي الشعر مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف"[1]. وفي حين يرى الآمدي أن أبا تمام خرج عليه، ولم يقم به كما قام البحتري، حين قال على لسان البحتري الذي سُئل عن نفسه وعن أبي تمام فأجاب:" كان أغوص على المعاني مني، وأنا أقوم بعمود الشعر منه"[2].

ومن الواضح أن الآمدي قد نسب هذا المصطلح إلى البحتري في قوله السابق حين سئل عن نفسه وعن أبي تمام فكان جوابه بأنه أقوم بعمود الشعر منه. ولو ثبت أن البحتري قد قال ذلك حقاً لكان هو أقدم من استعمل هذا المصطلح في حدود ما وصل إلينا. ولكننا لا نجد هذا الخبر إلا في كتاب الموازنة، مما يجعلنا نعتقد تماماً أن الآمدي يسوق معاني البحتري بألفاظه ومصطلحاته الخاصة.

ويرد مصطلح (عمود الشعر) في موضع آخر من كتاب الموازنة على لسان صاحب البحتري يقول:" وحصل للبحتري أنه ما فارق عمود الشعر وطريقته المعروفة، مع ما نجده كثيراً في شعره من الاستعارة والتجنيس والمطابقة"[3].

يدل النص السابق على قبول الآمدي للصنعة في عمود الشعر إذ لم تخرج إلى حيز الإفراط والمبالغة، وما نجده في طريقة البحتري التي هي (عمود الشعر) إنها لم تكن خالية من الصنعة باعتراف الآمدي نفسه. يقول:" وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حُسن التأتّي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في موضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون

---

(1) الآمدي، الموازنة،4/1

(2) المصدر نفسه،12/1

(3) المصدر نفسه،18/1

الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه؛ فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف، وتلك طريقة البحتري"[1].

فطريقة البحتري هذه- كما يتحدث عنها الآمدي- لم تنفِ أن يكون فيها صنعة، كما أن البحتري كان يأخذ من فنون البديع وأشكاله، حتى كاد بعض النقاد أن يلحقه بأبي تمام في ذلك، ويجعلهما طبقة واحدة، كما فعل ابن رشيق حينما قال: "وليس يتجه البته أن يتأتى من الشاعر قصيدة كلها أو أكثرها متصنع من غير قصد كالذي يأتي من أشعار حبيب والبحتري وغيرهما، فقد كانا يطلبان الصنعة، ويولعان بها"[2].

إذاً فعمود الشعر عند الآمدي لا يتجافى مع الصنعة، ما دامت في حدودٍ مقبولة، لا تبلغ الإفراط الزائد. ولا تصل إلى التكلف المذموم. والشاعر الذي يحسن تناولها بهذه الصورة شاعر مطبوع، على مذهب العرب، ولم يفارق عمود الشعر العربي.

وما دام عمود الشعر يؤثر السهولة والوضوح، ويتجه إلى الشعر القريب الذي يخاطب القلب من أسهل الطرق، فإنه بالتالي ينفر من كل ما يمكن أن يفسد في الشعر بساطته ويبعده عن عفويته أو يعقده ويغمضه، فالآمدي ينفر من الفلسفة والأفكار الدقيقة إذا دخلت في نسيج الشعر، لأنها تجعله بحاجةً إلى استنباط وإدامة النظر والتفكير، فيصبح الشعر بعيداً كل البعد عن عمود الشعر العربي المعروف، ويخرج صاحبه من دائرة الشعراء والبلغاء، ويسمى وقتها حكيماً أو فيلسوفاً، لأن طريقته ليست على طريقة العرب، ولا على مذهبهم.[3]

ومما يحرص عليه الآمدي وهو يرسم عناصر عمود الشعر قرب الاستعارة. وهذا القرب يتأتى اذا كانت العلاقة واضحة بين المشبه والمشبه به، وكل ما كانت الصلة واضحة بين هذين الركنين، وكان وجه الشبه الذي يربطهما متميزا جليا كانت

---

(1) الآمدي، الموازنة،423/1

(2) القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، ط1، 1988، 214/1.

(3) انظر: الآمدي، الموازنة، 425/1

الاستعارة قريبة، وبالتالي تكون مستحسنة. كما ان الاستعارة تكون قريبة حينما تحمل اللفظة المستعارة معنى او فكرة تصلح لذلك الشيء الذي استعيرت له، اما اذا استعرنا لشيء ما كلمة لا تصلح له، أولا تتناسب معه فهي عندئذٍ استعارة مستكرهة. قال الآمدي:" وإنما تستعار اللفظة لغير ما هي له إذا احتملت معنى يصلح لذلك الشيء الذي استعيرت له ويليق به؛ لأن الكلام مبني على الفائدة في حقيقته ومجازه، وإذا لم تتعلق اللفظة المستعارة بفائدة في النطق فلا وجه لاستعارتها"[1]. فكانت الاستعارة من أسباب خروج أبي تمام على عمود الشعر، لأن استعارته اتسمت بالبعد، فأصبح شعره " لا يشبه أشعار الأوائل، ولا على طريقتهم؛ لما فيه من الاستعارات البعيدة"[2].

فأبو تمام – في نظر الآمدي – إنما يقيس على أمثلة شاذة من الاستعارات ليست هي الأصل المتبع في عمود الشعر، فيستكثر منها في شعره. فيقول الآمدي: "رأى أبو تمام أشياء يسيرة من بعيد الاستعارات متفرقة في أشعار القدماء فاحتذاها، واستكثر منها"[3].

ومن الواضح أن الآمدي في حديثه عن الاستعارة ما يزال يحصرها في نطاق ضيق جداً، وهو كونها تشبيهاً، وتقوم على علاقة محددة بين المشبه والمشبه به، فهو لا يستطيع أن يتصورها مثلاً نوعاً من أنواع التشخيص والتجسيم يمكن أن يقوم على غير علاقة التشبيه، والشعر القديم نفسه لم يكن يخلو من هذا النوع من الاستعارة القائمة على الخلق والتشخيص أكثر من قيامها على علاقة المشابهة، وقد أورد الآمدي نفسه أمثله منها، ولكنه عدها أمثلة شاذة لا يعتد بها، ولا يقاس عليها، وفضّل تلك الاستعارة القريبة القائمة على التشبيه، إذا من الواضح أن هذا النوع من الاستعارة يتفق مع ما ينشده الآمدي وعموده للشعر من بساطة ووضوح، وقرب مأخذ وانكشاف، على حين أن النوع الآخر من الاستعارة يمكن أن يسبغ على الشعر شيئاً من الغموض والتعقيد، ويبعده عن بساطته وعفويته.

---

(1) الآمدي، الموازنة، 201/1

(2) المصدر نفسه، 4/1– 5

(3) المصدر نفسه، 272/1

ثم أن أبا القاسم الآمدي يولي عنايةً خاصة في عموده للأسلوب، فهو يهتم كثيراً بجودة السبك، وسلامة التأليف، ونصاعة ديباجة الشعر وحلاوة اللفظ، وكذلك أن تقع الألفاظ في مواقعها المناسبة في الجملة مشاكلة معانيها وغير متنافية معها. ويمكن القول: أن الآمدي كان يتمثل شعر البحتري وهو يضع عناصر عموده، لا بل إن بعض الدارسين يرى أن عمود الشعر عنده جاء صورةً لشعر البحتري، ووضع أساساً خدمةً له، فعناصره ذلك العمود هي الخصائص التي تتوافر في شعر البحتري، ويتجافى عنها شعر أبي تمام.[1] في حين يرى إحسان عباس أن عمود الشعر عند الآمدي نظرية وضعت خدمةً للبحتري وأنصاره فأبعدت الموازنة عن الإنصاف[2].

والسؤال هنا، هل كان البحتري يسير فعلاً على طريقة العرب، فيكون الآمدي بهذا مصيباً برأيه وبعناصره التي وضعها لعموده؟ أم أن البحتري لم يكن بدوياً خالصاً وعليه تكون أصول مصطلح عمود الشعر عند الآمدي لا تخلُ من عدم الدقة والاضطراب؟

والإجابة عن هذا السؤال تتطلب منا أن ننظر إلى كلام الآمدي شيءٍ من التعمق والاحتراس، – كما يقول شوقي ضيف– " فليس البحتري بدوياً خالصاً، ولا أعرابياً خالصاً، هو بدوي أعرابي ولكنه يأخذ بحظ من الحضارة، فقد تحضر وتحضرت صناعته، وحاول أن يخرج نماذج تنفق في سوق الحضارة، وتتصف بصفة الجمال الحضري المعروف لعهدها. وإن من الخطأ أن نقطع بأن البحتري على مذهب الأوائل، ولم يفارق عمود الشعر المعروف إلا إذا خصصنا هذا الكلام بعض التخصيص، فقد كان يحافظ على الأساليب الموروثة، ولكن ليس معنى ذلك

---

(1) انظر: قصاب، وليد، قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم، المكتبة الحديثة، العين، ط2، 1985، ص141؛ وانظر: الصفار، إبتسام مرهون وناصر حلاوى، محاضرات في تاريخ النقد عند العرب، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، (دط)، (دت)، ص274.

(2) عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص150

أنه يمكن إخراجه من دائرة العباسيين إلى دائرة القدماء، فكلمة الأوائل تحتاج شيئاً من التحقيق، وأكبر الظن أن الآمدي كان مسرفاً فيها بعض الشيء"[1].

ويبدو لي أن شوقي ضيف محقٌ في أن شعر البحتري لم يخلُ من الصنعة التي اعترف بها الآمدي نفسه- كما ذكرت سابقاً-، إلا أنني أؤكد أيضاً بأن صنعة البحتري كانت في حدودها المقبولة ولم تصل إلى مستوى صنعة أبي تمام، لذا فقد وجد الآمدي أن البحتري أقرب إلى شعر الأوائل فحاول أن يقيم أصول عموده على مذهبه وطريقته.

" وقد قرأ القاضي الجرجاني ما كتبه الآمدي عن عمود الشعر، فحاول أن يستفيد من مصطلحه"[2]، وأراد أن يطور على ما جاء به الآمدي من خصائص في مصطلح عمود الشعر، إلا أن هذه الخصائص" كانت أكثر توافراً في عمود الشعر على النحو الذي تصوره الآمدي، وأبرز ظهوراً، وأشد وضوحاً منها في عمود الشعر على النحو الذي تصوره الجرجاني في الوساطة. وذلك أن معظم هذه العناصر التي تحدث عنها الجرجاني على أنها مقياس المفاضلة والسبق بين الشعراء، وعلى أنها معيار الشعر الجيد تكاد تكون عناصر عامة تتوافر في الشعر القديم مثلما تتوافر في الشعر الحديث، فصحة المعاني، وإصابة الوصف، واستقامة اللفظ، والغزارة في البديهة، وكثرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة، ليست من خصائص الشعر القديم وحده، ولا هي مقصورة عليه، وإن منها ما يعد أصلاً من أصول الشعر لا يستغنى عنه ولا يقوم إلا به في أي عصر كان"[3].

---

(1) ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر،(دط)، (دت)، ص192

(2) قصاب، وليد، قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم، ص178 – 179؛ وانظر الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، (دط)، 1966، ص15 – 25

(3) المصدر نفسه، ص184 – 185

أما الآمدي فقد كان يستمد خصائص عموده من الشعر القديم، حتى لم يجز أحياناً اختراع معانٍ جديدة، أو الإتيان بأخيلة وصور مبتدعة تخالف الصور والأخيلة التي وردت في الشعر القديم، واستعملها الجاهليون والإسلاميون.

وعليه يكون للآمدي الفضل في تأصيل هذا المصطلح وبلورته، وتحديد عناصره الرئيسة.

13.2 الغريب والحوشي من الكلام

الغريب في اللغة: مصطلح مشتق في اللغة من غرب والغرب والمغرب بمعنى واحد هو خلاف الشرق، وغرب القوم: ذهبوا، والغربة: النوى والبعد[1]. وقيل لكل متباعد غريب، ولكل شيء فيما بين جنسه عديم النظير غريب[2]. والإغراب في الأرض: الإمعان فيها والإيغال. والإغراب: الإتيان بالأمر الغريب[3].

والغريب في الاصطلاح النقدي: هو" اللفظ الذي غمضت دلالته، وخفي معناه، وهو أيضاً: غير المألوف والنادر والمهجور في الأدب"[4]

يكشف لنا المعنى اللغوي بعض الدلالات حول المعنى الاصطلاحي. فمن معانيه: الغربة والبعد، والإتيان بالأمر الغريب. فالمعنى إذا كان غير مفهوماً لدى القارئ فإنه يكون غريباً وبعيداً عنه.

فالغريب: عكس الوضوح والبيان، وهو الغامض من الكلام. والغريب عند ابن سلام الجمحي، صناعة وثقافة يجب أن يلم بها أهل العلم بالشعر يقول:" وكان لأهل البصرة في العربية قدمة، وبالنحو ولغات العرب والغريب عناية..."[5]، وهو

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة (غَرَبَ)

(2) الفيروزآبادي، القاموس المحيط، مادة (غَرَبَ)

(3) الجوهري، الصحاح، مادة (غَرَبَ)

(4) وهبه، مجدي، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص264

(5) الجمحي، محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء1/12

يصف أبو عمرو بن العلاء بأنه كان " أوسع علماً بكلام العرب وبلغاتها وغريبها"[1].

وجعل الجاحظ الغريب من مقومات الرواة فيقول: " ولم أرَ غاية رواة الشعر إلا كل شعر فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج"[2]. وكان لابن قتيبة اهتمام خاص بالغريب فألف فيه كتابين هما: (غريب الحديث) و(غريب القران)، وغريب اللغة عنده هو الشاذ الوحشي النادر الاستعمال، يقول:" وكان أكثر قصدي للمشهورين من الشعراء، الذين يعرفهم جُلُّ أهل الأدب، والذين يقع الاحتجاج بأشعارهم في الغريب، والنحو، وفي الأدب، وفي كتاب الله عز وجل، وحديث رسول الله ﷺ "[3].

ويستعمل قدامة بن جعفر مصطلح الغريب والاستغراب بمعنى الجدة والطرافة والإبداع ويضعه تحت باب نعت المعاني، ويعرف الاستغراب أو الطرافة بأنها:" المعنى مما لم يسبق إليه"[4] وكذلك يقال للمعنى الذي تقدم به الشاعر على غيره(الطريف والغريب) فيقول:" والذي عندي في هذا الباب أن الوصف فيه لاحق بالشاعر المبتدئ بالمعنى الذي لم يسبق إليه لا إلى الشعر"[5]، فمعنى الغريب عنده هو الجديد الطريف الذي أبدع فيه الشاعر وتقدم فيه، والغريب عنده علم من العلوم يحتاج إليها الشعر والنثر. يقول قدامة:" ... لأن علم الغريب والنحو وأغراض المعاني محتاج إليه في أصل الكلام للشعر والنثر، وليس هو بأحدهما أولى بالآخر..." [6]

وقد استخدم الآمدي هذا المصطلح بمعانٍ عدة؛ فالإغراب عنده البعد في الألفاظ والمعاني يسبب الفساد وهو – بهذا الفهم– يقول في معرض تعليقه على بيت

---

(1) الجمحي، محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء،14/1

(2) الجاحظ، البيان والتبيين، 24/4.

(3) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، 68/1.

(4) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص152

(5) المصدر نفسه، ص152

(6) المصدر نفسه، ص61

لأبي تمام: " وقصد هذا الرجل الإغراب في الألفاظ والمعاني؛ ومن ها هنا فسد أكثر شعره..." [1] والإغراب عنده- أيضاً- يعني الخروج عن طريقة العرب في تشبيهاتهم وأوصافهم. ويعلق على أبيات لأبي تمام في وصف الدمع أنه لو "أقصرت على هذا المعنى الذي جرت العادة به في وصف الدمع لكان المذهب الصحيح المستقيم، ولكنه استعمل الإغراب فخرج إلى ما لا يعرف في كلام العرب، ولا مذاهب سائر الأمم..." [2] ويأتي مصطلح (الغرابة) عنده بمعنى الجدة والطرافة والإبداع وأن الغريبة نتيجة لحسن التأليف في الشعر يقول:" وحسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاءً وحسناً ورونقاً حتى كأنه قد أحدث فيه غرابة لم تكن وزيادة لم تعهد..." [3]. ويستشهد الآمدي بالأمثلة الغريبة التي كان أبو تمام يتعمد إدخالها في شعره ليدلل فيها على علمه باللغة وبكلام العرب،- على حد تعبير الآمدي-، وذلك نحو قوله:

هُنَّ البجارى يا بُجيرُ أهْدَى لَهَا الأَبُوسَ الغَويْرُ

وقوله: قدك اتَّئب أربيتَ في الفَلَواءِ[4]

وقوله: أقرم بكر تبارى أيها الحفض[5]

فيعلق الآمدي على تلك الأبيات بقوله:

" وهذا في شعره كثير موجود، والبحتري لم يقصد هذا ولا اعتمده، ولا كان له عنده فضيلة، ولا رأى أنه علم؛ لأنه نشأ ببادية منبج، [6] وكان يتعمد حذف

---

(1) الآمدي، الموازنة،333/2

(2) المصدر نفسه،210/1-211

(3) المصدر نفسه،425/1

(4) انظر: المصدر نفسه، 26/1 وعجز البيت في ديوان أبي تمام، " كم تعذلون وأنتم سجرائى"، ص22-25.

(5) الموازنة، 26/1 وعجز البيت في ديوانه، ص180 " ونجمها أيهذا الهالك الحرض"

(6) منبج: بلد قديم رومي، بينها وبين الفرات ثلاثة فراسخ، وبينهما وبين حلب عشرة فراسخ، كان عليها سور مبني بالحجارة محكم، ذات خيرات كثيرة، وقد تكون التسمية أخذت من النبيج وهو طعام كانت العرب تتخذه في المجاعة يخاض الوبر في اللبن فيجدح ويؤكل. ويقال أن=

الغريب والوحشي من شعره ليقربه على فهم من يمدحه"[1].

فالآمدي يرى أن أبا تمام كان يتعمد إدخال هذه الألفاظ الغربية في شعره تعمداً، ليدل على علمه باللغة، ويظهر تفوقه في حفظ شواردها، والنافر المستصعب منها، على حين كان البحتري يتجنب ذلك تجنباً ظاهراً، ويتعمد حذفه ليقرب شعره من الإفهام، ويحلو وقعه في الآذان.

وقد ربط الآمدي بين الغريب والحوشي من الكلام، فيعرف حوشي الكلام بأنه:" اللفظ الغريب الذي لا يتكرر في كلام العرب كثيراً؛ فإذا ورد ورد مستهجناً".[2]

ويرى أحمد مطلوب أن الغريب والوحشي والحوشي من الكلام جميعه بمعنى واحد.[3] وهذا ما نجده عند الآمدي فعدها بمعنى واحد ولم يفرق بينهما. فالحواشي من الكلام هو النادر الشاذ غير المعروف بين الناس ولا المتكرر في كلامهم، وهو الغريب والمتوعر من الألفاظ. ولذا فهو هجنة في الشعر. والآمدي يفرد باباً خاصاً لحوشي الكلام وما يستكره من الألفاظ، ويعلق الحديث على قول عمر بن الخطاب في شعر زهير" إنه كان لا يتبع حوشي الكلام"[4] فيقول: ولكن أبا تمام كان يتبعه، ويتطلبه ويتعمدا إدخاله في شعره"[5]. ويمضي الآمدي بذكر الأمثلة على هذا المصطلح في الباب الذي أفرده لهذا الغرض، ومن الأمثلة التي يوردها قول أبي تمام:

لَقَدْ طَلَعتْ في وَجْهِ مِصْرَ بوجَهْهِ بلا طائرٍ سَعْدٍ وَلاَ طائر كَهْلِ

فيعلق الآمدي على ذلك قائلاً: وإنما سمع قول بعض الهذليين:

=أول من بناها كسرى لما غلب على الشام وسماها من به أي أنا موجود فعربت فقيل له منبج؛ انظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان، 5/2005-2006

(1) الآمدي، الموازنة، 1/25-26

(2) المصدر نفسه، 1/293

(3) انظر: مطلوب، أحمد، معجم النقد العربي، 1/455 - 456

(4) الآمدي، الموازنة، 1/300

(5) المصدر نفسه، 1/300

فلو كَـان سـلمى جـارَهُ أو أجـارَهُ رِياحُ بنُ سَـعْدٍ رَدّهُ طـائرٌ كَهْـلُ

ووجدت في تفسير أشعار هذيل: أن الأصمعي لم يعرف قوله: " طائر كهـل" وقال بعضهم: كهل: ضخم. وما أظن أحداً قال:" طائر كهل" غيـر هـذا الهـذلي، فاستغرب أبو تمام معنى الكلمة فأتى بها، وأحب أن لا تفوته. فمثل هذه الألفـاظ لا يستعملها شاعر مقدم إلا أن يأتي في جملة شعره منها اللفظة أو اللفظتان، وهي فـي شعر أبي تمام كثيرة فاشية"[1]. ومن ذلك أيضاً قول أبي تمام:

أهلَـسُ ألْـيَسُ لجـاءٌ إلَـى هِمَـمٍ تُغَرِّقُ العـيس فـي آذيِّهَـا اللِّيـسَا

فيقول الآمدي معلقاً على هذا البيت مبيناً معاني مفرداته الحوشـية الغربيـة: ويروى (أهيس أليس) والأهيس: الجاد، وهذه الرواية أجود. وهي مثل:

إحدى لياليك فهيسى هيسى

والهلاس: السلال من شدة الهزال؛ فكأن قوله: (أهلس) يريد خفيـف اللحـم. والأليس: الشجاع البطل الغاية في الشجاعة، وهو الذي لا يكاد يبرح موضـعه فـي الحرب حتى يظفر أو يهلك. فهاتان لفظتان مستكرهتان إذا اجتمعتا، ثم لـم يـصنع بأهلس أليس حتى قال في آخر البيت(الليسا) يريد جمع أليس. [2]

فيرى الآمدي أن الشاعر إذا أورد غريب اللفظ وحشي الكلام في شعره كـان ذلك" عين الخطأ، وغاية في سوء الاختيار"[3]. كما ويبين أن معظم ألفاظ الأراجيـز عند العرب وحشية. يقول: " وأكثر ما ترى هذه الألفـاظ الوحـشية فـي أراجيـز الأعراب..."[4]، وأن هذه الألفاظ تأتي من غير تعمل ولا تصنع لها، بل هي في طبع الشاعر ولهذا " ما أنكر الناس على رؤبة استعماله الغريب والوحشي، وذلك لتـأخره وقرب عهده، حتى زهد كثير من الرواة في روايـة شـعره، إلا أصـحاب اللغـة

---

(1) انظر: الآمدي، الموازنة، 301/1 - 302

(2) انظر: المصدر نفسه،300/1

(3) المصدر نفسه، 260/1

(4) المصدر نفسه، 302/1

والغريب ...." [1]. إذن فالحواشي من الكلام عند الآمدي هو نفسه الوحشي والغريب منه، واستعماله مستهجن على الشاعر المحدث لأنه يتصنعه رغبه منه في إتباع مذهب القدماء. بينما هو عند القدماء – وخاصة أصحاب الأراجيز– طبع وسليقة فيهم وأكثر الفئات اهتماماً به فئة أهل العلم باللغة والغريب لأن في أراجيزهم حفظاً للغة العرب.

نجد أن الآمدي قد عرف مصطلح الغريب والحوشي وأكثر من الشواهد الدالة على هذا المصطلح، فضلا عن تخصيصه باباً في كتابه للغريب والحوشي من الكلام عند الطائيين.

14.2 الفحولة

يُعد مصطلح الفحولة من المصطلحات النقدية التأسيسية، التي أخذت معناها من البيئة العربية، ففي اللغة: الفحل هو الذكر من كل حيوان، وجمعه أفحل وفحول وفحولة وفحال. والفحل: الإبل الكريم، [2] .

وفي المعنى الاصطلاحي: تجد أن مصطلح الفحولة يشير إلى صنعة للشاعر الكبير الذي يتفنن في شعره، ويجود فيه ويحسن القول. [3] . ويبدو أن مصطلح الفحولة كان معروفاً قبل القرن الثاني أي قبل الأصمعي الذي روى عن أستاذه أبي عمرو بن العلاء حكماً نقدياً وردت فيه الإشارة إلى الفحولة جاء فيه: كان أوس بن حجر فحل الشعراء فلما نشأ النابغة طأطأ فيه، [4] إلا أن كتابه فحولة الشعراء يغرينا بالظن أنه هو المبتكر الحقيقي لهذا المصطلح وإليه ينسب فضل استخدامه في مجال النقد. وحين يبدأ الأصمعي بشرح معنى الفحولة، يعقد مقارنة بين القوة الشاعرة والقوة البدنية، وإن بأسلوب غير مباشر: فللفحل من الشعراء مزية على غيره مثل مزية الجمل البازل (وهو الذي اكتملت أسنانه وبلغ ثماني سنين أو تسعاً) على الحِق

---

(1) الآمدي، الموازنة، 304/1

(2) ابن منظور، لسان العرب، مادة(فَحَلَ).

(3) انظر: مطلوب، أحمد، معجم النقد العربي القديم، 158/2–159

(4) الاصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين، كتاب الأغاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 1994، 70/11؛ السيوطي، شرح شواهد المغنى، 480/1.

وهو الذي دخل في سن الرابعة، فهو في أول عهده بالركوب والحمل عليه وتزويجه بالنوق. أي أن الفحل من الشعراء هو المكتمل الناضج، وسائر الشعراء مبتدئون بالقياس إليه. [1] .

فقد ربط الأصمعي بين مصطلح الفحولة والجودة وجعل العبارتين مترادفتين لبعضهما، وهذا يعني أن الفحول هم الشعراء المجيدون، ولا غرو فأكثر النقاد لم يستخدم مصطلح (فحل) إلا ومعه صفة (مجيد)، وكأن الصفتين تؤلفان معاً مركبة واحدة تجمع المعنيين كليهما.

وقد اضطرب الأصمعي في تحديد معنى الفحولة وشروطها عند الشاعر، فالفحل عنده قد يكون المكثر في الشعر،[2]، أو الذي ينوع في الأغراض الشعرية[3]، أو من كان من شعراء ما قبل الإسلام [4].

ثم تناول هذا المصطلح ابن سلام الجمحي في كتابه طبقات فحول الشعراء، فكان يصف الشعراء بالفحولة مثل أوس بن حجر، وأبي ذؤيب الهذلي، وعلقمة الفحل، والأسود بن يعفر، والمخيل، والقطامي، وكثير غرة. [5].

وقد أشار الجاحظ لهذا المصطلح حين جعل الشعراء أربع طبقات: أولاها طبقة الفحل الحنذيذ، أي التام وثانيها طبقة الشاعر المفلق، ولعله المبدع المعجب، وثالثها طبقة الشاعر فحسب، ورابعها طبقة الشعرور، ولم يعرّفه الجاحظ وإن كان يخيل إلينا أنه الشاعر الضعيف المحتقر الذي يدعي الشعر. فالفحولة عند الجاحظ هي درجة الكمال الشعري[6].

---

(1) انظر: الأصمعي، أبو سعيد عبد الملك بن قريب، فحولة الشعراء، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي وطه محمد الزيني، المطبعة المنيرية، القاهرة، ط1، 1953، انظر: المرزباني، الموشح، ص3.

(2) الأصمعي، فحولة الشعراء،ص26

(3) المصدر نفسه، ص42، 48

(4) المصدر نفسه، ص23، 24، 27

(5) انظر: محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، 97/1، 131، 139، 147، 535/2، 540.

(6) الجاحظ، البيان والتبيين،9/2

لم نجد لمصطلح الفحولة صدىً كبيراً في كتاب الموازنة، لأن هذا المصطلح أصبح أقل شيوعاً في زمن الآمدي، والظاهر أن النقاد، كانوا يقلون من استخدام هذا المصطلح أو يهملونه، لأن الحداثة أصبحت بارزة آنذاك.

ولعلي أظن أن الآمدي لو أراد استعمال هذا المصطلح لعدّ البحتري وأبا تمام من الفحول، لأن جل صفات الشاعر الفحل لم تكن بعيدة عنهما كما يرى الآمدي.

فيذكر الآمدي أن أبا تمام كان مهتماً باختيار أشعار الجاهليين والإسلاميين ومنها مختاراته المسماة (باختيار شعراء الفحول) [1].

غير أن أهم ما يميز تناول الآمدي المبتسر لهذا المصطلح أنه جعله وصفاً للأشعار بعد أن كان وصفاً للشعراء فيورد أبياتاً للبحتري هي:

تُرَى اللَّيلَ يَقضى عُقبةً مِنْ هَزيعِهِ ... أو الصُّبحُ يَجلُو غُرَّةً مِنْ صَدِيعِهِ

أَو الْمنزلُ العَافي يردُّ أنِيسهُ ... بكاءٌ على أَطْلالِهِ وَرَبُوُعِهِ

إذا ارْتَفَقَ الْمشتاقُ كانَ سُهادُهُ ... أَحَقَّ بجفْنَيْ عَيْنِهِ مِنْ هُجُوعِهِ

فيقول معلقاً على هذه الأبيات: وهذا لفظ فحل، ومعانٍ في غاية الصحة والاستقامة. [2]

وفي موضع آخر يورد أبياتاً للبحتري:

مُستْهَتَرٌ بالظَّاعِنِينَ وفيهِمُ ... صَدٌّ يُضرِّمُ لَوْعَةَ الْمُستهتَرِ

يَسَلُ المنازلَ عنهمُ وعلى اللِّوى ... دِمنٌ دَوَارسُ إن تُسَلْ لا تُخْبِرِ

وَمِنَ السَّفاهَةِ أن تَظَلَّ مُكفكِفاً ... دَمْعاً على طَلَلٍ تأبَّد مُقْفِرِ

فيصف هذه الأبيات بقوله: إن هذا الكلام فحل، ومعان جيدة صحيحة مستقيمة[3]. وهنا نجد أن الآمدي قد ربط بين الفحولة والجودة. وفي مقابل الشاعر

---

(1) الآمدي، الموازنة،58/1

(2) المصدر نفسه،480/1

(3) المصدر نفسه،503/1

الفحل عند الآمدي الشاعر المفحم وهو" الذي لا يقول الشعر أو يعجز عن قوله، في بعض المواقف، أو هو المنقطع العاجز عن قول الشعر رداً على شاعر آخر"[1].

ونعثر على هذا المصطلح عند الآمدي في حديثه – بلسان دعبل الخزاعي– عن مدى أثر الهجاء بين الشعراء. وأن التعرض لهجاء أي شاعر مهما كانت طبقته هو أمر لا بد من الحذر منه حتى لا يقال: رب بيت جرى على لسان مفحم قيل فيه: ربَّ رميةٍ من غير رامٍ[2].

فالشاعر المُفحم عند الآمدي رديء في الطبقة الدنيا من طبقات الشعراء، وشعره رديء لا يرتقي إلى طبقة الفحول وكبار الشعراء.

15.2 اللفظ والمعنى

اللفظ لغةً: أن ترمي بشيء كان في فيك، والفعل لفظ الشيء يقال: لفظت الشيء من فمي ألفظه لفظاً رميته، ولفظت بالكلام وتلفظت به أي تكلمت به والجمع ألفاظ.[3] وفي تنزيل العزيز:{ما يلفظ من قولٍ إلا لديه رقيب عتيد}[4].

واللفظ اصطلاحاً: هو ما يتلفظ به الإنسان أو من في حكمه مهملاً كان أو مستعملاً.[5]

والمعنى لغةً: هو التفسير والتأويل. وعنيت بالقول كذا: أردت. ومعنى كل الكلام مضناته: قصده[6].

أما المعاني اصطلاحاً: فهي الصورة الذهنية من حيث إنه وضع بإزائها الألفاظ والصور الحاصلة في العقل، وتسمى مفهوماً وماهية الشيء وصيغته وهويته[7].

---

(1) مطلوب، أحمد، معجم النقد العربي القديم، 63/2

(2) الآمدي، الموازنة،13/1

(3) ابن منظور، لسان العرب، مادة (لفظ).

(4) سورة (ق) آية :18.

(5) الجرجاني، على بن محمد، كتاب التعريفات، ص 247.

(6) ابن منظور: لسان العرب، مادة (عنا).

(7) الجرجاني، علي بن محمد، كتاب التعريفات، ص281.

ومما لاشك فيه أن العلاقة بين المعنى اللغوي والاصطلاحي تبدوا واضحةً بينة.

يعد الجاحظ من أوائل من لفت الانتباه إلى البحث عن سر الإجادة في النص الأدبي. هل هو في أفكار الأديب وما يدعو إليه أم في طريقة تعبيره ومدى إجادته في إبراز المعنى أو الفكرة الكامنة في ضميره ونقلها إلى فكر السامع أو تعبير آخر: جعل الفضل في الإجادة الفنية عائد إلى المعاني أم الألفاظ؟

لقد صار رأي الجاحظ في هذا الموضوع منطلقاً وبداية لكل من يريد الخوض فيه

حيث يقول: "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء

وفي صحة الطبع وجودة السبك"[1].

ويرى محمد زكي العشماوي أن عبارة الجاحظ هذه" على شهرتها وكثرة تداولها وتأثيرها الشديد فيمن جاؤوا بعد الجاحظ من نقاد وغموض واضح فهي لم تحدد الصحيح لمفهوم المعنى عند الجاحظ وفصلت تفصيلاً عاماً بين المعنى واللفظ[2].

ويقول الجاحظ حول ذلك الأمر:" فإذا كان المعنى شريفاً واللفظ بليغاً، وكان صحيح الطبع بعيداً من الاستكراه، ... صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة"[3].

نظرة الجاحظ إلى الألفاظ والمعاني أوقعت النقاد في أسره فيما بعد وجعلتهم جميعاً يدلون بدلولهم فيها متوهمين أحياناً في فهم رأي الجاحظ مبالغين في إعطاء الألفاظ خطها ومكانها في النص الشعري وقد قادتهم هذه النظرة أحياناً إلى الفصل التام بين الألفاظ والمعاني. ونربط هذا الفصل في تقسيمات ابن قتيبة لأضرب

---

(1) الجاحظ، الحيوان، 3/131-132

(2) العشماوي، محمد زكي، قضايا النقد، ص270.

(3) الجاحظ، البيان والتبيين، 1/83

الشعر. فقد تدبر ابن قتيبة كما يقول الشعر فوجده أربعة أضرب :" ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه، وضرب منه حسن لفظه وحلا فإذا أنت فتشتة لم تجد هناك فائدة في المعنى، وضرب جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه، وضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه"[1].

وأشار ابن طباطبا إلى ائتلاف اللفظ والمعنى بقوله: " وللمعاني ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها وتقبح في غيرها، فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسناً في بعض المعارض دون بعض، وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذي أبرز فيه، وكم معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه"[2] .

وتوسع قدامة بن جعفر في الحديث عن عيوب الألفاظ والمعاني وائتلافهما ومن ذلك قوله: إن من "عيوب اللفظ أن يكون ملحوناً وجارياً على غير سبيل الإعراب واللغة"[3]، ويقول في موضع آخر: " من ذلك عيوب ائتلاف اللفظ والمعنى، فمنها الإخلال: وهو أن يترك من اللفظ ما به يتم المعنى...." [4] .

أما الآمدي فيحدثنا في بداية كتابه عن اتجاهين في تفضيل الشعر، فهناك اتجاه فضل أصحابه شعر البحتري،واتجاه آخر فضل أصحابه شعر أبي تمام، فالذين فضلوا شعر البحتري، نسبوه إلى صحة السبك، وحسن الديباجة، وحلاوة اللفظ، وحسن التخلص ووضع الكلام في مواضعه، وصحة العبارة، وقرب المأتى. وانكشاف المعنى، والذين فضلوه هم الكتاب والأعراب والشعراء المطبوعون، وأهل البلاغة. [5]. أما الذين فضلوا شعر أبي تمام فقد نسبوه إلى غموض المعاني ودقتها، وكثرة ما يورده مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج. وهؤلاء هم أهل المعاني، وأصحاب الصنعة، ومن يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام. [6] وهناك من جعلها طبقة

---

(1) انظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، 1/65-78

(2) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص8

(3) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص100

(4) المصدر نفسه، ص134

(5) الآمدي ، الموازنة، 4/1

(6) المصدر نفسه،4/1

واحدة وساوى بينهما ويراهما الآمدي مختلفين، لأن البحتري، بحسب رأيه أعرابي الشعر، مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد، ومستكره الألفاظ. ووحشي الكلام، وأبو تمام كما يزعم شديد التكلف، صاحب صنعة[1]، ويستكره الألفاظ والمعاني المولدة.

والمعاني عند الآمدي قسمان: معانٍ خاصه ومعانٍ مشتركة، ففي حديثه عن ابن أبي الطاهر الذي خرج سرقات أبي تمام، ذكر أنه أصاب في بعضها وأخطأ في بعضها الآخر وذلك لأنه خلط المعاني الخاصة بالمعاني المشتركة بين الناس، ومن المعاني المشتركة التي تجري على ألسنة الناس ما نسبه ابن أبي الطاهر إلى السرق، وليس بمسروق قول أبي تمام:

أَلَمْ تَمُتْ يَا شَقِيقَ الجَودِ مِنْ زمنٍ فقال لِي: لَمْ يَمُتْ مَنْ لَمْ يمُتْ كَرَمه

أي أن المعاني المشتركة هي التي لا ينفرد بها شاعر دون آخر، لأن الناس جميعاً يشتركون فيها، فهي من قبيل الموروث الشفوي والعادة، ولهذا فهي لا تنسب إلى السرق إذا كانت الألسنة تعرفها وتستعملها. وهذا ما أكده الآمدي في رده على ابن أبي الطاهر الذي ذهب إلى أن قول أبي تمام:

لو كان ينفخ قين الحي في فحم

من قول الأغلب:

قَدْ قَاتَلُوا لَوُ يَنْفُخُونَ فِي فَحَمٍ مَا جَبَنُوا وَلاَ تَوَلّوا مِنْ أَمَمَ

وهذا معنى كما يقول الآمدي: " شائع من معاني كلام العرب، وجارٍ في الأمثال أن يقولوا : قد فعلت كذا، واجتهدت في كذا لو كنت أنفخ في فحم، لأن النفخ في الفخم يحيي النار ويشعلها، والنفخ في الحطب- ليس بفحم، ولا أخذت النار فيه- لا يوري ناراً"[2]

ويبين الآمدي الخلط الذي وقع فيه ابن أبي الطاهر في فهم المعنى، وذلك لأن تشابه بعض الألفاظ لا يعني تشابهاً في المعنى، فاللفظ يكتسب معناه في بعض

---

(1) الآمدي، الموازنة، 504/1

(2) المصدر نفسه، 127/1

الحالات من السياق الذي يستعمل فيه، والألفاظ غير محرمة على الشاعر فله الحق أن يختار منها ما شاء، شرط أن لا تكون صوره الفنية شديدة التشابه مع صور غيره من الشعراء، فقد ظن بن أبي الطاهر أن قول أبي تمام:

نَظَرَتْ فَالْتَفَتْ مِنْهَا إلَى أَحْلَى سَوَادٍ رَأَيتُهُ فِي بيَاضِ

من قول كثير:

وَعَنْ نَجْلاَءَ تَدْمَعُ فِي بَيَاضٍ إذا دَمَعَتْ وتَنْظُرُ فِي سَوَادِ

ولا يرى الآمدي اتفاقاً بين المعنيين إلا بذكر البياض والسواد، وأبو تمام قال "فالتفت منها إلى أحلى سواد" يعني حدقتها. "في بياض" يعني شحمة عينها، وهذا صحيح. وقد قيل: سواد عينها في بياض وجهها، وكثير أراد أن عينها تدمع في بياض إذا دمعت، يريد خدها وتنظر في سواد، يريد حدقتها، وهذا المعنى غير ذاك[1].

وإذا تابعنا الآمدي في ذكره أخطاء أبي تمام نجده ينطلق من قناعات خاصة وهي: أن المعنى ينبغي أن لا يخالف الواقع والعادة. وأن لا يبالغ الشاعر في صوره الفنية فيخرج عن المألوف. ولا تستسيغ تعبيره الأفهام ومن هذه الأخطاء قول أبي تمام :

مِنَ الْهِيفِ لَوْ أَنَّ الخَلاخِلَ صُيِّرَتْ لَهَا وُشُحاً جَالَتْ عَلَيْهَا الخَلاَخِلُ

فهذا الوصف ضد ما نطقت به العرب، كما يقول الآمدي وهو من أقبح ما وصف به النساء، لأن من شأن الخلاخل أن توصف بأنها تعض في الأعضاد والسواعد، وتضيق في الأسواق، فإذا جعل خلاخلها وشحاً تجول عليها فقد أخطأ الوصف، لأنه لا يجوز أن يكون الخلخال الذي من شأنه أن يعض بالساق وشاحاً جائلاً على جسدها، لأن الوشاح هو ما تقلده المرأة متشحة به، فتطرحه على عاتقها، فيستبطن الصدر والبطن، وينصب جانبه الآخر على الظهر حتى ينتهي إلى العجز، ويلتقي طرفاه على الكشح الأيسر، وإذا كانت هذه صورة الوشاح فغير جائز وصفه

---

(1) الآمدي، الموازنة،127/1

بالقصر والضيق، بل الواجب أن يوصف بالسعة والطول ليدل على تمام المرأة وطولها، ويوصف كذلك بالقلق والحركة ليستدل بذلك على دقة الخصر. وإذا كان الخلخال، وهو الحلقة المستديرة، المعروف قدرها، وشاحاً للمرأة، فإنه يأخذ أعلى جسدها كله، وهذه إذا كانت كذلك ، فقد مسخت إلى غاية القماءة والصغر، وصارت في هيئة الجعل. وقد تصف العرب الخصر بالدقة، ولكن تعطي كل جزء من الجسد قسطه من الوصف، كما قال امرؤ القيس:

طِـوَالِ المُتُـونِ والعَـرَانِينِ كَالقَنَـا لِطَافِ الخُصُورِ في تَمَـامٍ وإِكْمَـالِ

ألا تراه لما قال: لطاف الخصور، قال: في تمام وإكمال. ولو قال هذا الشاعر "لو أن الخلاخل صيرت لها حقباً" وصح المعنى له[1].

فالآمدي يقف عند الجزيئات الدقيقة التي يتكون منها معنى البيت، فهو يحدد معنى الخلخال، ويبين موضع استعماله ودلالة هذا الموقع، كما يبين معنى الوشاح لغة وطريقة استعماله عند العرب، والمظهر الجمالي له، وانعكاس هذا الاستعمال على وصف المرأة. والخطأ الذي أشار إليه الآمدي لا يكمن في اللفظ ، ولا في التركيب النحوي أو الصرفي، وإنما الخطأ هنا يظهر في التركيب الدلالي، أي في الصورة؛ أي صورة المرأة التي حاول الآمدي أن يتخيل معالمها من هذا الوصف. وقلب الصورة من مختلف جوانبها ولم يجد لها ما يسوغها، ويعطيها قيمة دلالية وفنية. وهذا الوصف صدمة لذوق الآمدي، فللمرأة العربية أوصاف توصف بها، ولا ينبغي أن يخرج الشاعر عن هذه الأوصاف إلى المبالغة المذمومة. ولهذا فمن أراد أن يجد لأبي تمام عذراً في وصفه هذا فإنه يخالف منطق الصواب. وإن قال أحدهم: إنما ذهب في قوله: " جالت عليها الخلاخل" إلى قول الناس: فلان يدخل في الخاتم لظرفه ولين أخلاقه، لا للين مفاصله. قيل: هذا من كلام العامة. وقول أبي تمام:" من الهيف" يمنع من هذا التأويل، ويعجز عنه، لأن الهيف الخميصات البطون، الواحدة هيفاء، وإلى هذا ذهب، لا إلى وصف الأخلاق، ورقة الطباع. فإن قال قائل: إنما

---

(1) الآمدي ، الموازنة، 147/1، 148.

قال: " لو ان الخلاخل صيرت لها وشحاً " أي لو ساغ ذلك وجاز، كما يقال: لو دخل أحد في سم الخياط لرقته. وحسن أخلاقه لدخل زيد، كما قال الشاعر:

لو طار ذو حافر من سرعة طارا

وكما قال الآخر:

لَوْ كَانَ يَقْعُدُ فَوْقَ الشَّمْسِ مِنْ كَرَمٍ قَوْمٌ بِسُؤْدِدِهِمْ أَوْ مَجْدِهِم قَعَدُوا

قيل: هذا مذهب حسن، معروف من مذاهبهم، ولكن ليس بينه وبين قول أبي تمام شبه، وإنما كان يشبه لو قال :" لو أن الخلاخل تكون مكان الوشاح لجال عليها". ولو قال هذا أيضاً لكان يعد مخطأً لأنه سواء قال هذا، أو قال قصر ظهرها أو نقص خلقها، أو ضم بعض أعضاءها إلى بعض حتى يكون خلخالها مكان وشاحها لجال عليها، ولفظ البيت أقبح من هذا وأشنع، لأنه إنما أخرجه مخرج الحقيقة، أو ما يقارب الحقيقة، نحو قول القائل: لو تغطت هند بشعرها لغطاها. وهذا ضرب من المبالغة، وهو إلى الحقيقة أقرب. [1] نلاحظ كيف ربط الآمدي اللفظ والمعنى بالواقع، والذوق الجمالي، فالقضية هنا لا تتجلى في المطابقة بين اللفظ والمعنى وخلو الشعر من الأخطاء اللغوية فقط وإنما تتجلى كذلك في المطابقة بين الصورة الفنية،والواقع الخارجي وتقبل المتلقي لها.

ومن شواهده التي توقف عندها أيضاً بالنقد والتحليل نقده لبيت البحتري:

قِفِ الْعِيسَ قَدْ أَدْنى خُطَاهَا كَلَالُهَا وَسَلْ دَار سَعْدى إِنْ شَفَاكَ سُؤَالُهَا

الذي قال فيه:" هذا لفظ حسن، ومعنى ليس بجيد، لأنه قال:" قد أدنى خطاها كلالها" أي قارب من خطوها الكلال، وهذا كأنه لم يقف لسؤال الدار التي تعرض لأن يشفيه سؤالها وإنما وقف لإعياء المطي والجيد قول عنترة لأنه لما ذكر الوقوف على الدار احتاط بان شبه ناقته بالقصر.

فَوَقَفْتُ فِيهَا نَاقَتِي وَكَأَنَّهَا فَدَنٌ لأَقْضِي حَاجَةَ الْمُتَلَوِّمِ

قال ذلك ليعلم أنه لم يقف بها ليريحها ... فإن قيل: فإنما قال فقد أدنى خطاها كلالها ليعلم أنه قد قصد الدار من شقة بعيدة. قيل: العرب لا تقصد الديار للوقوف

---

(1) الآمدي ، الموازنة،1/152-153

عليها وإنما تجتاز بها، فيقول الرجل لصاحبه، أو صاحبيه: قف، وقفا، ولو كان هناك قصد إليها لكانوا إذا وصلوا لا يقولون: قف، ولا قفا، وإنما ذلك تعريج على الديار في مسيرها[1] فالخطأ هنا ليس في اللفظ، فاللفظ كما قال : حسن ولا في المعنى، أو الدلالة لأن ألفاظ البيت تصور لنا دلالة محددة لا لبس فيها. ولهذا فالخطأ الذي بينه الآمدي يظهر في مخالفة العرف والعادة، والشعر العربي القديم هو المقياس الصحيح الذي نحكم به على المعاني والمعنى هنا هو الفكرة العامة التي طرقها الشعراء، ويجب على الشاعر أن لا يخالف السابقين ولا يشذ عن القاعدة ومثل هذه الأحكام تقيد حرية الشاعر وتنقص من قيمة كل جديد وتقتل عملية التصوير الفني.

وإذا كانت الأحكام السابقة تستند إلى الموروث الشعري فهناك أحكام أخرى تعبر عن ذوق الآمدي وتظهر في بعض تعليقاته، كتعليقه على قول أبي تمام:

لَمَّا اَسْتَحَرَّ الْوَدَاعُ الْمَحْضُ وَانْصَرَمَتْ ... أوآخرُ الصَّبْرِ إلاّ كاظِماً وجِما

رَأَيْتُ أَحْسَنَ مَرْئِياً وَأَقْبَحَهُ ... مُسْتَجْمَعينِ للتَّوديعَ والْعَنَما

وقف الآمدي عند البيتين، وشرح معنى العنم فقال: "العنم شجر له أغصان لطيفة غضة كأنها بنان جارية، الواحدة عنمة". وبعد هذا قدم لنا المعنى العام وهو كأنه استحسن اصبعها واستقبح لشاراتها إليه بالوداع وهذا كما يقول الآمدي: "خطأ في المعنى" أتراه ما سمع قول جرير:

أَتَنسَىَ إذْ تُوَدِّعُنَا سُلَيْمَة ... بفرْعٍ بَشَامةٍ سُقِي البشامُ

فدعا للبشام بالتقيا، لأنها ودعته به، فسر بتوديعها وأبو تمام استحسن إصبعها واستقبح إشارتها، ولعمري أن منظر الفراق قبيح ولكن إشارة المحبوبة الوداع لا يستقبحها إلا أجهل الناس بالحب وأقلهم معرفة بالغزل وأغلظهم طبعاً وأبعدهم فهماً[2].

---

(1) الآمدي، الموازنة، 1/378-379

(2) المصدر نفسه، 1/230

ومن الملاحظ أن الآمدي ركز على علاقة المعنى بالواقع هذه العلاقة التي تقربه من الصواب أو من الخطأ، لأن الشعر لا يقوم على الخيال وحده، وصحة التركيب اللغوي إذا لم يكن هذا التركيب يصور لنا حقيقة الشيء.

ويرد الآمدي على من عابوا قول البحتري:

فَمُجَدَّلٌ وَمُرَمَّلٌ وَمُوَسَّدٌ وَمُضَرَّجٌ ومُضَمَّخٌ ومُخَضَّبُ

ويقولون: أن قوله:" مضرج ومضمخ ومخضب" بمعنى واحد، ويدعون أنه إن أراد رجلاً واحداً أنه مضرج مخضب جاز ذلك، لأن لفظة تكون مؤكدة للأخرى إلا أنه لم يرد رجلاً واحداً، وإنما أراد: منهم مضرج، ومنهم مضمخ ومنهم مخضب، كما قسّم في صدر البيت ويرى الآمدي أن البحتري كذلك أراد وليس بمنكر لأن المضرج من التضريج وهي الحمرة المشرقة التي ليست بقانية، والمضمخ يريد به غلظ الدم وأنه في متانة الطيب الذي يتضمخ به، والمخضب أراد أن الدم قد خضبه كما يخضب بالحناء ففي كل لفظة ما ليس في الأخرى وإن كانت الحمرة قد شملت الجميع، لأن المضرج يجوز أن يكون أراد به طراوة الدم؛ أي منهم حديث عهد بالقتل والمضمخ من قد خثر عليه الدم، كان قتله قد تقدم قبل الآخر والمخضب يجوز أن يكون مضى لقتله يوم وأكثر، فقد أسود عليه الدم، وهذه معانٍ كلها محتملة . وقد يجوز أن يريد بقوله:" مضرج" سائر جسده وبالمضمخ أن السيف أخذ عوارضه وتحت لحيته، وذلك موضع من مواضع التضمخ بالطيب وأراد بالمخضب أن السيف أخذ في رأسه، وفي يديه ورجليه، وذلك موضع الخضاب، وقد يكون المضرج المقطع يقال: "ضرجته" إذا قطعته وهذه معانٍ لطيفة وقد يجوز أن يعتمد بها، والوجه القوي هو الأول"[1]. فالمعنى هنا يقصد به دلالة اللفظة المفردة، والآمدي في هذا الرأي أنكر الترادف في ألفاظ البيت فكل لفظ له دلالة خاصة، وإن كانت الألفاظ تشترك في المدلول العام وهو حمرة الدم، إلا أن هذه الحمرة درجات في اللون والسمك واللفظ اكتسب دلالته بعلاقته باللفظ الذي يتقدمه أو يتأخره وما دام أن صدر البيت يدل على أن الموصوف ليس شخصاً واحداً تبين أن الألفاظ غير

---

(1) الآمدي، الموازنة، 400/1، 401

مترادفة، والشاعر لا يقصد التوكيد وإنما أراد وصف مجموعة من القتلى تفاوت زمن قتلهم وبالتالي تفاوتت حمرة دمهم وسمكها وموقف الآمدي هذا يدل على إدراكه للعلاقة المتينة بين الألفاظ والمعاني كما يدل على العلاقة بين المعنى والواقع.

والشعر- عند الآمدي- فن، ولهذا فالغرض منه في الأفكار الفلسفية أو دقيق المعاني لأن دقيق المعاني- كما يعتقد موجود في كل أمة وفي كل لغة، ومن هذا المنطلق يؤكد أن الشعر ليس" عند أهل العلم به إلا حسن التأتي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه، المستعمل في مثله".[1]

فواضح أن الآمدي يجعل الألفاظ أصلاً، والمعاني شيئاً ثانوياً وبمقدار ما يهتم الشاعر بألفاظه ويجيد في رصفها وسبكها بمقدار ما يستوي على مرتبة عالية في الشعر عند الآمدي، وهو بهذه النظرة يعد من مدرسة الجاحظ التي تعلي من شأن الألفاظ، لا بل أننا لا نشك في تأثره به[2] .

وتعلقاً بما سبق يمكن القول: أن الآمدي أعطى لهذا المصطلح أهمية قصوى تظهر من وقفاته الطويلة عند ألفاظ الطائيين ومعانيها، فنجده يخصص أبواباً في كتابه يقف فيها على أخطائهما في هذا الجانب، وهذا ما لم نجده عند سابقيه من النقاد.

16.2 اللياقة

اللياقة في اللغة: المناسبة، فيقال: لا يليق هذا الأمر بفلان ولا يلبق له؛ أي ليس أهلاً أن ينسب إليه، ولا يحسن له. [3]

واللياقة اصطلاحاً: هي قدرة الأديب أو الشاعر في التعبير عن نفسه، ومراعاة الذوق العام للمجتمع وما فيه من عرف وعادة ومثل. [4]

---

(1) الآمدي ، الموازنة، 423/1

(2) انظر: المومني، قاسم، الموازنة بين أبي تمام والبحتري للآمدي، ص223

(3) ابن منظور، لسان العرب، مادة (لَيَقَ)

(4) العزام، جبر خالد، اللياقة في النقد العربي القديم، (رسالة ماجستير مخطوطة)، جامعة اليرموك، 2000، ص217

فنلاحظ الارتباط بين المعنى المعجمي والاصطلاحي فكلاهما يشترك في الحاجة إلى التناسب والتوافق والانسجام في المعنى، عند تتبع هذا المصطلح نجد ان مبدأ اللياقة من المبادئ النقدية الأولية التي اتكأ عليها نقدنا الأدبي والبلاغي القديم، حيث نلمح في هذا المبدأ إشارات إلى جوانب اجتماعية وأخلاقية وقضايا العرف والعادة، والشواهد النقدية التي وصلتنا منذ القدم ركزت على هذا المبدأ.

والذين سبقوا الآمدي لم يعرّفوا اللياقة ولم ينصّوا عليها بشكل صريح ولكنهم كانوا يذكرون الشواهد التي عيب بها الشعراء لعدم تقيدها بما يفرضه العقل من قواعد، ولعدم مراعاتهم للمختار المألوف والموروث وما جرت عليه سنن العرب في التشبيه والاستعارة، وهي الأمور نفسها التي أصبحت تقتضيها اللياقة فيما بعد ونذكر على سبيل المثال لا الحصر بعض الشواهد التي ترددت في كتب النقد، والتي تناولها النقاد بالشرح والتعليق ومن ذلك ما أورده ابن قتيبة، أنه أخذ على طرفة بن العبد في مدحه لقومٍ:

أسد غيلٍ فإذا ما شربوا ... وَهَبوا كلّ أمونٍ وطمر

فذكر أنهم يعطون إذا سكروا ولم يشترط لهم ذلك في صحوهم كما قال عنترة:

وإذا شربتُ فإنني مُستهلِكٌ ... مالي وعَرضي وافرٌ لمُ يكْلَم
وإذا صحوت فما أُقصر عن ندى ... وكما علمت شمائلي وتكرمي[1]

ولأن الكرم في حالة السكر وحده لا يعد طبعاً في النفس وإنما تبذير وإسراف دون دراية وعلم لغياب العقل، فإن إحسان عباس يرى أن "طرفة مقصر عن اللياقة المتعارفة"[2]

وتتردد الشواهد النقدية في هذا الجانب عند قدامة في معرض حديثه عن المدح، فيرى أن من عيوب المدح عدول المادح عن الفضائل الإنسانية من عفة وعدل وشجاعة وعقل في ممدوحه إلى صفات حية جسمية كالبهاء والزينة، ويستدل

---

(1) ابن قتيبة، الشعر والشعراء،1/190-191

(2) عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص33

على ذلك ببعض الشواهد منها: إنكار عبد الملك بن مروان على عبيد الله بن قيس الرقيات قوله فيه:

يـــأتلقُ التَّـــاجُ فَـــوْقَ مَفرِقـــهِ علـــى جَبِـــينٍ كأنّـــهُ الـــذَهَبُ

وقوله له: تقول في هذا وتقول لمصعب بن الزبير :

إنمـــا مُـــصعَبٌ شِـــهابٌ مـــن اللهِ تَجلَّـــتْ عـــن وَجْهـــه الظَلْمـــاءُ[1]

وفيما يتعلق في هذا الجانب عند قدامة أنه دعا إلى ضرورة مراعاة مقتضى الحال والمكانة الاجتماعية للممدوح أو مرتبته، فقسم المدائح بحسب من توجه إليهم من الخلفاء والولاة، ومن الوزراء والكتاب ومن القادة والسوقة، ومن أهل البادية والحاضرة، وبين للشاعر ما ينبغي أن يورده من معاني في كل قسم من هذه الأقسام[2] فالمعاني في المديح تختلف باختلاف مقامات الممدوحين ومستواهم الاجتماعي والطبقي، فما يليق بالملوك من معانٍ لا يليق بالسوقة، وما يليق بالقائد لا يليق بالكاتب، وما يليق بالوزير لا يليق بالصانع، فكل صنف صفاته ومعانيه وألفاظه التي تميزه عن الآخرين وتليق به في المدح، وعلى الشاعر مراعاة ذلك في شعره ومدائحه.

أما الآمدي فنجده قد انطلق في تناوله لهذا المصطلح من الاتجاه العام في النقد العربي القديم القائم على رسم ما ينبغي أن يكون، لا رسم ما هو كائن حقاً. [3]

فنجده يكثر من الشواهد ويتناولها بالدراسة والنقد والتحليل، ومن ذلك يورد الآمدي قول امرئ القيس:

لهـــا متنتـــان خظاتـــا كمـــا أكـــبَّ علـــى ســـاعديه النَّمِـــر.

فقد عد الآمدي امرؤ القيس مخطأ لأن المتن لا يوصف بكثرة اللحم بل

---

(1) انظر: قدامة بن جفعر، نقد الشعر، ص112

(2) المصدر نفسه، ص38-42

(3) انظر: بدوي، أحمد أحمد، أسس النقد الأدبي عند العرب، دار النهضة ،مصر، (دط)، 1994، ص433

يستحب منه التعريق. [1]

وعند تناول الآمدي لأخطاء أبي تمام فإنه يؤكد على مبدأ اللياقة بشكل غير مباشر، يقول الآمدي: من أخطاء أبي تمام قوله:

الـــوُدُّ للقربـــى، ولكـــنُ عرْفُـــهُ لِلأبعـــدِ الأوطـــان دُون الأقـــرب

لأنه نقص الممدوح مرتبة من الفضل، وجعل وده لـذوي قرابتـه، ومـنعهم عُرفه، وجعله في الأبعدين دونهم، ولا أعرف له في هذا عذراً يتوجه. [2]

فقد عدّ الآمدي هذا البيت خارجاً عن قواعد اللياقة في المدح لعدم مراعاتـه المعاني المناسبة التي تليق بالممدوح. ولعل الآمدي يقترب في نقده للشعراء من مبدأ الجودة المثالية، فهو -كما ذكرت سابقاً- يطلب من الشاعر وصف مـا ينبغـي أن يكون، بمعنى تصوير الأشياء أو العلاقات ووضعها بصورة مثالية غير ناقصة، وبعيدة عن كل عيب أو سوء يجرح الشعور الإنساني، وينبو عنه الطبـع والـذوق السليم، وينفر النفس منه، فالاهتمام بالمثل والأعراف هي غاية النقاد ومطلبهم، ولهذا رأيناهم قد اعترضوا على امرئ القيس وصف شعر فرسه بأنه مسترسل على جبينه لأن من صفات الفرس الجيد والمثالية عند العرب خلوها من هذه الصفة المذمومـة، وذلك في قوله:

وأركـــبُ فـــي الـــرَّوعِ خيفانـــةً كـــسا وجْهَهَـــا سَـــعفٌ مُنتـــشِرِ

فقال الآمدي ينقد هذا البيت:

شبه الشاعر شعر الناصية بسعف النخلة، والشعر إذا غطّى العين لـم يكـن الفرس كريماً، وذلك هو الغمم، والذي يحمد من الناصية الجثلة وهي التي لم تفـرط في الكثرة فتكون الفرس غمّاء، والغمم مكروه، ولم تفرط في الخفة فتكـون الفـرس سفواء، والسفاء أيضاً مكروه في الخيل، والجيد ما قال عبيد بن الأبرص:

مُـــضَبَّرٌ خَلْقُهـــا تَـــضْبيرا يْنـــشَقُّ عـــن وجْهِهـــا الـــسَّبِيبُ[3]

---

(1) الآمدي، الموازنة، 38/1

(2) المصدر نفسه، 175/1

(3) المصدر نفسه، 37/1-38

ويتابع الآمدي نقده لمثل هذه الشواهد الشعرية التي لم يكن بها عيباً يذكر سوى أنها خالفت النظرة المثالية والصورة اللائقة الواجب توافرها فيحكم للشعر بمنظارها. ومن ذلك قال الآمدي: وأخذ على المسيب قوله:

وقدْ أتناسى الهمَّ عنْدِ احتضاره بناجٍ عليهِ الصيعريّةُ مُكْدَمِ

فقال: الصيعرية سمة النوق، لا للفحول، ويورد الآمدي قول طرفة بن العبد بعد سماعه ذلك البيت فقال: استنوق الجمل. [1] وكثير ما ربط الآمدي بين مبدأ اللياقة ومقتضياتها بالتشبيه والاستعارة، ومعنى اللياقة عنده هو معنى المقاربة عند قدامة بن جعفر، أي التناسب بين أطراف التشبيه، ووقوع أكبر قدر من التماثل بينهما[2].

فالمقاربة والصحة أو التناسب بين أطراف التشبيه، وهي من مقتضيات اللياقة أمر ألح عليه الآمدي، لا بل أن قبوله لكثير من تشبيهات أبي تمام والبحتري وإعجابه بها ؛ لأنها حققت فكرته عن اللياقة. وصحة التشبيه ولياقته تتحدد عن طريق المقاربة بين الطرفين، وصفات المشابهة بينهما، فالشيء عند الآمدي" إنما يشبه بغيره إذا قاربه أو دنا معناه، فإذا شابهه في أكثر أحواله فقد صح التشبيه ولاق به"[3] فالآمدي ينظر بإعجاب إلى التشبيهات التي تتطابق أطرافها، ولكن دون أن تتحد أو تصل إلى حالة الاندماج التام، فضلاً إلى حرصه على تحقيق التناسب، ومثل هذا التناسب، يتحقق عن طريق الصفات التي تدعم المشابهة، والتي تقوم على لياقة عقلية ومنطقية، ومن هنا كانت نظرته للتشبيهات تهتم بالبحث عن التطابق الخارجي، والتناسب المنطقي بين طرفي التشبيه، وضرورة الالتزام بطريقة الشعراء المتقدمين في التشبيه، وبما هو مألوف من آثار الشعراء، واقتفاء آثارهم، وعليه تكون أحسن التشبيهات وأليقها عنده هي التي تنطبق عليها تلك الشروط ومنها قول البحتري في وصف الخمرة:

---

(1) الآمدي، الموازنة،1/41-42

(2) انظر: المومني، قاسم، نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، ص352 ؛ وانظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص107

(3) الآمدي، الموازنة، 1/372

وفَواقِـــعٌ مِثـــلُ الـــدموعِ تَـــردَّدتْ في صَحْنِ خدِّ الكاعبِ الحـــسناءِ[1]

فلوجود التناسب والتماثل بين الدموع والخمرة كان من التشبيهات اللائقة التي وفق الشاعر بها كما يقول الآمدي ، في حين يرفض الآمدي التشبيهات الخارجة عن الواقع والمألوف والتي ليست " على طريق العرب ولا مذاهبهم"[2]. ويتضح ذلك في التشبيهات والاستعارات التي أوردها عن الطائيين، فيعلق على قول أبي تمـــام فـــي تشبيه أجفان المحبوب بطرف السكران:

تَحْـــسبُه نـــشوانَ إمَّـــا رَنَـــا للـــــ فتـــر مِـــن أجفانـــه وهـــو صَـــاحْ

بقوله: والأشهر تشبيههم أجفـــان المحبـــوب بطـــرف الوســـنان لا بطـــرف السكران[3]. فهذا خروج عن مقتضيات العقل واللياقة والأحوال الخارجية عنده.

17.2 الموازنة

الموازنة في اللغة: مشتقة من الجذر الثلاثي(وَزَنَ) ومنه الوزن: وهو القـــدر ومنه وزن الدراهم، ويعني الخرص أيضاً، نقول: وزن ثمـــر النخـــل: إذا خرصـــه وقدره، ووزن الشيء، أي قدره، وأوزان العرب : ما بنت عليه أشعارها[4]

وتطلق الموازنة في الاصطلاح النقدي علـــى :" المفاضـــلة بـــين شـــاعرين أو كاتبين أو أدبيين أو أكثر للوصول إلى حكم نقدي"[5] والموازنة ما هي إلا عمليـــة مقارنة بين عنصرين متقاربين في الخصائص العامـــة، كالمقارنـــة بـــين معنيـــين أو أسلوبين في غرض شعري معين وقد عرفت بمسميات مختلفة منهـــا: المفاضـــلة والمقارنة والمقايسة، وجميعها يؤدي المعنى نفسه. فكما أن وزن الأشياء يتم لتقـــدر قيمتها وثمنها فكذلك الموازنة الأدبية تتم لمعرفة الفنية لنتاج الأديب، فثمة علاقة بين المعنيين اللغوي والاصطلاحي.

---

(1) الآمدي ، الموازنة، 401/1

(2) المصدر نفسه، 523/1

(3) المصدر نفسه، 100/2

(4) انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة(وَزَنَ)

(5) مطلوب، أحمد، معجم النقد العربي القديم، 373/2

نشأت الموازنات الأدبية بنشوء النقد نفسه، ونمت بنموه، وتطورت فكانت مترافقة معه منذ بداياته الأولى، واستمرت واحدة من أبرز أدواته ووسائله في تناول النصوص الأدبية، والبحث فيها، ودراستها، عبر توالي القرون، فالموازنات الأدبية في بداياتها الأولى، كانت تتسم بمجموعة من الطوابع العامة التي تميزها عن الموازنات التي أخذت تظهر فيما بعد على أيدي نقاد العربية، عندما استوى النقد، واشتد عوده، فهي موازنات عامة وذوقية وغير معللة، تعبر عن استحسان الناقد الأدبي للعمل المنقود، وتعكس انطباعه العام والذاتي، والذي تتجلى فيه ميوله وأهواؤه، دون أن يكون هنالك درس للنص المنقود، أو تحليل له، ومن ثم إطلاق الحكم النقدي المناسب عليه، ويبدو أنه كانت لهذا الأمر مسوغات كثيرة وأسباب عديدة، منها أن النقد كان ما يزال في بداياته الأولى، وهذا يعني أن تقعيد القواعد، وسن المناهج، لم يكن قد وجد بعد، لأن ذلك يحتاج إلى تراكم معرفي، ونضج عقلي، وهذا لا يتوفر عادة للأشياء في بداياتها، بل لا بد من أن يمر زمن حتى يتحقق ذلك؛ ومنها أن الشعر كان ينقل مشافهة، ويتداول بين الناس رواية، ولم يكن للكتابة نصيب في ذلك إلا قليلاً، ومن هنا فإن هذا " الاتجاه الشفوي لا يمكن من الفحص والتأمل وإن سمح بقسط من التذوق والتأثر"[1] وهذا يعني أننا لن نتوقع ظهور نقد منظم ، وبالتالي موازنات منظمة، إلا بعد أن يظهر التأليف المنظم الذي يتيح للناقد فرصاً أفضل من تدقيق النظر، والبحث والدرس والتأمل، ومن ثم إصدار الأحكام النقدية المعللة.

على أنه ينبغي أن نشير إلى أمر هام، وهو أن هذه الموازنات النقدية التي كان عمادها الذوق والتأثير، وإطلاق الأحكام الانطباعية العامة، لم تتوقف بظهور التأليف المنظم وشيوع الكتابة وانتشارها، بل إنها بقيت موجودة ومستمرة إلى جانب ظهور الموازنات المعللة المستندة إلى تحليل النصوص ودراستها بأناة وروية.

وفي حقيقة الأمر أن الموازنات الفردية المتسمة بطابع الفردية كثيرة ومتناثرة في كتب الأدب والنقد، ومن الأمثلة المشهورة قصة أم جندب وموازنتها بين شعر زوجها امرئ القيس وشعر علقمة الفحل، فقد كان علقمة " ينازع امرأ القيس الشعر،

---

(1) عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص14.

فقال كل واحد منهما لصاحبه: أنا أشعر منك، فقال علقمة: قد حكمت امرئتك أم جندب بيني وبينك، فقال: قد رضيت، فقالت أم جندب: قولا شعراً تصفان فيه الخيل على روي واحد وقافية واحدة، فقال امرؤ القيس:

خليليَّ مُرَّ بي على أمِّ جُندُبِ ... لنقضّ حاجاتِ الفؤادِ المعذّبِ

وقال علقمة قصيدته التي أولها:

ذَهَبتَ منَ الهجرانِ في كُلِّ مذهبِ ... ولم يكُ حقاً كلّ هذا التّجنُّبِ

ثم أنشدها جميعاً، فقالت لامرئ القيس: علقمة أشعر منك، قال وكيف؟ قالت لأنك قلت :

فللسّوطِ ألهوبٌ وللساقِ درَّةٌ ... وللزجرِ منه وقعُ أخرجَ مهذبِ

فجهدت فرسك بسوطك، ومريته بساقك، وقال علقمة:

فأدركهَّن ثانياً من عِنانِه ... يمُرُّ كمرِّ الرائحِ المُتحلِّبِ

فأدرك طريدته وهو ثانٍ من عنان فرسه، لم بضربه بسوط، ولا مراه بساقٍ، ولا زجره، قال: ما هو بأشعر مني ولكنك له وامقٌ! فطلَّقها فخلف عليها علقمة، فسُمِّي بذلك الفَحْلُ[1]. وقد أشار النقاد إلى مثل هذه الموازنات البسيطة دون أن يعطونها اهتماماً يذكر، فقد أورد ابن قتيبة جملة من أراء الشعراء منها رأي جرير بشعر ذي الرمة إذ قال: " أبصار غزلان، ونقط عروس"، وقد علل ابن قتيبة ذلك عند ذي الرمة فقال:" فهذا ذو الرمة أحسن الناس تشبيهاً، وأجودهم تشبيباً، وأوصفهم لرمل وهاجرة وفلاة وماء وقُرادٍ وحيَّة ، فإذا صار إلى المديح والهجاء خانه الطبع. وذاك أخَّره عن الفحول، فقالوا في شعره"[2] وذكر القول السابق. ويورد ابن سلام مثل هذه الموازنات منها ذكره الموازنة بين شعر الفرزدق وشعر جرير بقولهم:" الفرزدق ينحت من صخر، وجرير يغرف من بحر"[3] وقد يكون المقصود أن

---

(1) انظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء،212/1؛ انظر: الخبر في الموشح، ص29

(2) ابن قتيبة، الشعر والشعراء،95/1

(3) الجمحي، محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء، 451/2، 474

الفرزدق يصعب عليه قول الشعر، فيحتاج إلى أن يكد نفسه كمن ينحت من الصخر، بينما يسهل قول الشعر على جرير وينالـه عفواً كمن يغرف من بحر. [1].

ولعل مما يدخل في إطار نشأة الموازنات التي سبقت ظهور موازنة الآمدي، ما نجده من استخدامهم لصيغة اسم التفضيل (أفعل) يريدون بها حكماً نقـدياً عامـاً يشمل شعر الشاعر كله أو بعضه، فيفضلون شاعراً ما على غيره مـن الـشعراء، فيقولون "أشعر الناس" أو "أشعر العرب" وقد يفضلون بيتاً شعرياً في غرض شعري على سواه فيقولون "أمدح بيت" أو أهجا بيت أو أرثى بيت ونحو ذلك، وقد ينظـرون إلى التشبيه فيه فيقررون أي التشبيهات أحسن وقد يصل بهـم الأمـر إلـى عقـد الموازنات بين أنصاف الأبيات، فيتحدثون عن أي نصف بيت أحكم أو أوجـز ومـا إلى ذلك.

ومن ذلك: ما أورده ابن قتيبة أنه قيل"لعمرو بن معاذ وكان بصيراً بالـشعر: من أشعر الناس؟ فقال: أوس، قيل ثم من ؟ قال: أبو ذؤيب[2].

وقد أشار ابن سلام الجمحي لمثل هذه الموازنات الفردية العامة، حين سـأل أحدهم الفرزدق عن أشعر الناس فقال: ذو القروح يعني امرأ القيس، قـال- يعنـي السائل- حين يقول ماذا؟ قال: حين يقول:

وقـاهمُ جـدُّهم ببنـي أبـيهم وبالأشـقين مـا كـان العقـابُ

وأفلـتهنَّ علبـاءٌ جريـضاً ولـو أدركنـه صَـفِرَ الوطـابُ[3]

وقد أشار بعض الدارسين إلى أن المناظرات الأدبيـة قـد مهّـدت لظهـور الموازنة فكانت" تتطور خلال العصور وتتخذ أسماءً ومـصطلحات متعـددة مثـل المفاخرة والمناقضة إلى أن استقرت في فن الموازنة[4]

---

(1) انظر: الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص566

(2) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، 198/1؛ وانظر : الخبر في طبقات فحول الشعراء، 98/1.

(3) انظر: الجمحي، محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء، 52/1-53، والخبر موجود فـي العمدة في محاسن الشعر وآدابه، 203/1-204.

(4) عبد الرحمن، محمد فوزي مصطفى، الموازنة بيئتها ومناهجها في النقد الأدبي، دار قطري بن الفجاءة ، قطر، (دط) ، 1983، ص 58.

فظهور الموازنات وبدايتها إذاً كان كما فضلة، ثم طبقات تقوم على مقـــاييس فنية أو وفقاً لأهواء وعصبيات قبلية.

غير أن هذه الطائفة من الموازنات تشترك جميعها في إنهاء موازنات عامـــة غير معللة، تعتمد على ذوق الناقد أكثر من اعتمادها على الأسس الفنية والنقدية، كما أنها تستمد عناصرها من البيئة المحيطة بالناقد، وتعبر تعبيراً صادقاً عن الموازنات الأدبية في أطوار نشأتها الفنية الأولى، كما أن الأحكام فيها" مقتضبة غيـــر مفـــصلة ولا صادرة عن مناهج مستقيمة".[1] وقبل أن تترسخ فكرة الموازنة على يدي الآمدي بصورة واضحة ألفت بعض الكتب التي يمكن أن تعد برأي بمثابة التمهيـــد لكتـــاب الموازنة، ولعل أهمها الكتب التي ألفها أبو بكر الصولي في أخبار أبي تمام وأخبـــار البحتري وعلى الرغم من أن الكتابين منفصلان، إلا أنهما اشتملا على فصول فـــي الموازنة بين شاعرين، إذا بدأ بذكر ما يعاب على الشاعرين، ثم تناول ما جاء فـــي فضلهما، إلا أن هذين الكتابان لم يظهرا فن الموازنة بصورة جلية.

وبوصولنا إلى الآمدي نكون قد وصلنا إلى مرحلة النضج لهذه الظاهرة، فهو يعد بحق رائد هذا المصطلح والمؤسس الحقيقي له، فالموازنات منذ وجدت حتى أقام الآمدي موازنته كانت -كما ذكرت سابقاً- موازنات جزئية غالباً ما تقام بـــين بيـــت وآخر، أو بين قصيدة وأخرى، أمّا الموازنة بين شاعرين في شعريهما ، واستقصاء كل ما يتصل به من جهود وإساءة ومقارنته بأشعار غيرهما فذلك لم يكـــن إلا عنـــد الآمدي الذي لم يسبقه أحداً في ذلك الأمر.[2] والموازنة عند الآمدي هي أهم ركـــن قام عليه كتابه. أما طريقته في الموازنة فقد بنيت على أســـاس أولـــي قبـــل البـــدء بالموزانة وهذا الأساس عبارة عن استقراء لأخطاء ومحاسن الشاعرين مع الاهتمام بالأخطاء والأغلاط والسرقات الواقعة في شعرهما يقول الآمدي:" وأنا أبتدئ بـــذكر مساوئ هذين الشاعرين لأختم محاسنهما، وأذكر طرفاً من ســـرقات أبـــي تمـــام، و إحالته وغلطه وساقط شعره، ومساوئ البحتري في أخذ ما أخذه من معاني أبي تمام

---

(1) مندور، محمد، النقد المنهجي عند العرب، ص 343.

(2) انظر: المومني، قاسم، الموازنة بين أبي تمام والبحتري للآمدي تحليل ودراسة، ص 73؛ المومني، قاسم، نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، ص 169.

وغير ذلك ففي غلطة في بعض معانيه".[1] ويضيف الآمدي محدداً منهجه في الموازنة" ثم أوزان من شعريهما بين قصيدة وقصيدة إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، ثم بين معنى ومعنى، فإن محاسنهما تظهر في تضاعيف ذلك وتنكشف..."[2]

وقد حلل داود سلوم موازنة الآمدي قائلاً:" ثم نظر إلى القصيدة النظرة البدوية التقليدية من حيث الشكل والمضمون والبناء وقد قسّم القصيدة إلى ثلاثة أقسام كبرى وهي: الافتتاح والخروج والمدح. وهو في موازنته أو ما طبع منها لا يوازن إلا بين قصائد المدح فقط ويمكن أن نعتبر أن موقفه من الافتتاح والخروج في قصيدة الرثاء هو نفس موقفه في قصيدة المدح"[3]

ثم يبدأ الآمدي بموازنته بين معنى ومعنى كما يقول:" وأنا أبتدئ بإذن الله من ذلك بما افتتحتا به القول: من ذكر الوقوف على الديار والآثار ووصف الدمن والأطلال، والسلام عليها وتعفيه الدهور والأزمان والرياح والأمطار إياها، والدعاء بالسقيا لها، والبكاء فيها، وذكر استعجامها عن جواب سائلها، وما يخلف قاطنيها الذين كانوا حلولاً بها من الوحش، وفي تعنيف الأصحاب ولومهم على الوقف عليها، ونحو هذا مما يتصل من أوصافها ونعوتها، وأقدم من ذلك ذكر ابتداءات قصائدهما في هذه المعاني... [4]"

وفي هذا القسم من الموازنة وجدت الآمدي ذاكراً الموضوعات واستشهاداتها مع تحليلها بصورةٍ دقيقة، مبيناً حسنها أو قبحها، ومعطياً رأيه الصريح فيها، وكمثال لتلك المعاني، يمكن الاستشهاد بما جاء من شواهد في موضوع (البكاء على الديار)، حيث أورد لأبي تمام خمسة أبيات، ففي البيت الأول يقول أبي تمام:

عَلى مِثْلِهَا مِنْ أَرْبُعٍ ومَلاَعِبِ أذِيلَت مَصُوناتُ الدُّمُوعِ السَّوَاكب

فيقول الآمدي معلقاً عليه:

---

(1) الآمدي،الموازنة ، 57/1

(2) المصدر نفسه،57/1

(3) داود سلوم، مقالات في تاريخ النقد العربي، دار الرشيد، العراق، (دط)، 1981، ص238

(4) الآمدي، الموازنة، 429/1

قد أنكر بعضهم قولهم : " مصونات الدموع السواكب"، وقال كيف يكون من السواكب ما هو مصون؟ وإنما أراد أبو تمام أذيلت مصونات الدموع التي هي الآن سواكب، ولفظة يحتمل ما أراده ، والبيت جيد لفظاً معنىً ونظماً. [1] وأما البيت الثاني:

أمَّا الرُّسُومُ فَقَدْ أذْكَرْنَ مَا سَلَفَا فَلا تَكُفَّنَّ مِنْ شَأْنَيْكَ أَوْ يِكفَا

قال عنه الآمدي: هذا بين حسن. [2] وأما البيتان الثالث والرابع، فقال الآمدي فيهما بأنهما ابتداءان جيدان وهما:

أَزعَمْتَ أَنَّ الرَّبْعَ لَيْسَ يُتَّيمُ والدَّمْعَ في دِمَنٍ عَفَتْ لا يُسْجَمُ

قِرىَ دارِهِمْ مِنِّى الدُّمُوعُ السَّوافِكُ وإِنْ عَادَ صُبْحِي بَعْدَهُمْ وَهْوَ حَالِكُ[3]

وأما البيت الخامس:

تَجَرعْ أسى قَدْ أَقْفَرَ الجَرَعُ الْفَردُ وَدَعْ حِسْى عَيْنٍ يَحْتَلْب ماءَهُ الوجدُ

فقد فصل القول في بعض مفرداته بقوله: الجرع والأجرع والجرعاء: أرض ذات رمل وحجارة مختلطة وهي أرض خشنة ، وقد قيل رملة سهلة. الحسى: ماء المطر يغيض في الرمل شيئاً قليلاً فيصل إلى الصلابة فيقف فيحفر عنه ويشرب، وجمعه أحساء. [4] ثم انتقل الآمدي للبحتري فأورد له تسعة أبيات جاء في الأول:

مَتَى لا حَ بَرْقٌ أَو بَدَا طَلَلٌ قَفْرُ جَرى مُستَهِلٌ لا بكِئٍ ولاَ نَزْرُ

وعلق عليه بقوله: وهذا بيت حسبك به جودةً وحسناً وبراعة وفصاحة. [5]

وقال في البيت الثاني:

لَهَا مَنزِلٌ بَيْنَ الدُّخُول فَتُوضح مَتَى تَرَهُ عينُ المُيتِّم تَسْفَحِ

---

(1)الآمدي، الموازنة، 451/1

(2) المصدر نفسه، 451/1

(3) المصدر نفسه، 451/1

(4) المصدر نفسه، 452/1

(5) المصدر نفسه، 452/1

وهذا مثل قول امرئ القيس:" بين الدخول فحومل". وهذا أيضاً بيت جيد، وليس كالأول[1] أما البيت الثالث :

أفِي كُلِّ دارٍ مِنكَ عَيْنٌ ترَقرقُ وقَلبٌ عَلى طُول التذكُّرِ يَخْفُقُ

قال فيه: وهذا أيضاً غاية في جودته وبراعته وكثرة مائه.[2] ثم يعود ويعلق على البيت الثالث ومعه البيتين الرابع والخامس:

ألمَّا يَكْفِ فِي طَلَلَيْ زَرُودِ بُكاؤُكَ دَارِسَ الدِّمَنِ الْهُمُودِ

أعَنْ سَفَهٍ يَوْمَ الأبيرقِ أَمْ حِلْمِ وُقُوفٌ بربعٍ أَوْ بُكاءٌ علَى رَسمِ

بقوله: هذه الأبيات الثلاثة كأنه منكر فيها على نفسه البكاء وقد أحسن فيما اعتمد على ذلك وأجاد، وهو ضد ما ذهب إليه أبو تمام في أبياته.[3] أما البيت السادس:

وُقُوفُك في أَطلالِهِمْ وسُؤالُها يُرِيكَ غُروب الدَّمعَ كَيْفَ انهِمالُهَا

فعلق عليه بأنه بيت حسن جداً.[4] ثم يورد الأبيات السابع والثامن والتاسع دون أن يعلق عليها وهي:

عنْدَ العقِيقِ فَمَا ثلاتِ دِيارِهِ شَجَنٌ يزِيدُ الصَّبَّ في استِعبارِهِ

يَأبى الخَلِيُّ بُكَاءَ الْمنزِلِ الخَالِي وَالنَّوحَ في دمنٍ أَقْوت وأطلالِ

أبكاءً في الدَّارِ بَعْدَ الدَّارِ وَسُلُوًّا بزينَبٍ عن نَوَارِ[5]

ثم يختم الآمدي هذا الموضوع بقوله:" وهذا من البحتري تصرف في البكاء على الديار حسن، ومعان فيه مختلفة عجيبة، كلها جيد نارد، وأبو تمام لزم طريقة واحدة لم يتجاوزها"[6]

---

(1)الآمدي، الموازنة، 452/1

(2) المصدر نفسه، 452/1-453

(3) المصدر نفسه، 453/1

(4) المصدر نفسه، 453/1

(5) المصدر نفسه، 453/1

(6) المصدر نفسه، 454/1

ثم يخرج هذا الناقد بعد هذه الموازنة لمعاني أبيات الشاعرين في موضـــوع (البكاء على الديار) بنتيجة مفادها قوله:" والبحتري في هذا الباب أشعر".[1]

ويمضي الآمدي على هذا النسق في موازنته في جل موضوعاته، وفيما يأتي جدول بتلك الموضوعات مع النتيجة النقدية:

	الموضوع	النتيجة	الصفحة
1	الابتداءات بذكر الوقوف على الديار	الشاعران متكافئان	430/1
2	التسليم على الديار	أبو تمام أشعر من البحتري	441/1
3	ما ابتدءا به من ذكر تعفيـــة الـــدهور للديار	البحتري أشعر من أبي تمام	445/1
4	إقواء الديار وتعفيتها	البحتري أجود من أبي تمام	447/1
5	تعفية الرياح للديار	البحتري أجود من أبي تمام	449/1
6	البكاء على الديار	البحتري أشعر من أبي تمام	451/1
7	سؤال الديار واستعجامها عن الجواب	متكافئان	455/1
8	ما يخلف الظاعنين في الـــديار مـــن الوحش	البحتري أشعر من أبي تمام	64/1
9	فيما تهيجه الديار من جوى الـــواقفين بها	متكافئان	462/1
10	الدعاء للدار بالسقيا	متكافئان	463/1
11	لوم الأصحاب في الوقوف على الديار	البحتري أفضل من أبي تمام	467/1
12	ما قالاه في أوصاف الديار والبكـــاء عليها	البحتري أشعر من أبي تمام	474/1
13	وصف أطلال الديار وآثارها	أبو تمام أشعر من البحتري	483/1
14	محو الرياح للديار	البحتري أجود وأبرع	492/1
15	ما قالاه في سؤال الديار والبكاء عليها	متكافئان	499/1

(1) الآمدي، الموازنة، 454/1

16	في وصف الديار وساكنيها	متكافئان مع كثرة إحسان أبي تمام	509/1
17	الدعاء للديار بالسقيا والخصب والنبات	لم يذكر حكماً معيناً	526/1
18	ما يخلف الظاعنين في الديار من الوحشي غيرها	لم يذكر حكماً معيناً	534/1
19	ما قالاه في الوقوف على الديار وفي تعنيف الأصحاب إياهما على ذلك	لم يذكر حكماً معيناً	541/1
20	ما جاء عنهما في ترك البكاء على الديار والنهي عنه	لم يذكر حكماً معيناً	563/1

ومن مراجعة الجدول يتبين أن الشاعرين متكافئان في ستة موضوعات وأن أبا تمام أشعر من البحتري في موضوعين أثنين وأن البحتري أشعر من أبي تمام في ثمانية موضوعات.

فنلاحظ أن الآمدي كان يعطي حكماً بأي الشاعرين أفضل وأشعر في موضوعٍ معين أو يذكر تكافئهما فيه ولكنه لم يذكر النتيجة النهائية بأيهما أشعر، على الرغم أن الغلبة تبدو- فيما يراه الآمدي- للبحتري، ولكنه ترك النتيجة النهائية لنا لنقولها نحن، وليكون هو في منأى منها ، وليكون الخيار للقارئ في إعطاء الحكم فيقول: " ثم أحكم أنت حينئذ – إن شئت- على جملة ما لكل واحد منهما إذا أحطت علماً بالجيد والرديء"[1]

وبمعزل عن تعصب الآمدي لأي الشاعرين إن كان ذلك حقاً فإنني لن أخوض في هذا الحديث؛ فقد أسرف الباحثون والنقاد في هذا القول ولا مجال لذكره هنا، وإن كان هناك من تعصب فإن ذلك ناتج باعتقادي من غيرة الآمدي على اللغة وميله للطبع والسليقة وكرهه للتكلف وليس ناتج عن تعصبه لأبي تمام ذاته كما يظن البعض، وبمعزل عن ذلك كله يمكن القول: أن موازنة الآمدي طريقة جديدة وفريدة

---

(1) الآمدي، الموازنة،6/1

في النقد العربي استطاع من خلالها أن يرقى بالنقد إلى الجانب المنهجي التطبيقي الذي افتقره في ذلك الوقت، فحدد أركان هذا المصطلح ووضع مقاييسه النقدية موضفاً عمود الشعر والطبع والصنعة وجودة الشعر والذوق واللفظ والمعنى في هذا السياق، وما يميز موازنته أيضاً أنه لم يقصرها على أبي تمام والبحتري كما يظن بعض الدارسين ، بل أحاط بكل معنى عرض له عند الشعراء المختلفين، فإذا تكلم عن التسليم على الديار مثلاً لم يورد ما قاله الشاعران فحسب، وإنما يورد ما قاله غيرهما ، ويقارن بين الجميع، حتى لتعتبر موازنته موسوعة في المعاني الشعرية التي تناولها شعراء العرب في العصور كافة. كما أنه لم يقف فيها عند مجرد المفاضلة بين الشاعرين، بل يتعداها إلى إيضاح خصائص كل منهما وما انفرد به دون صاحبه أو دون غيره من الشعراء، فموازنته إذاً " منهجية من ناحيتها المختلفتين: ناحية المفاضلة وناحية استنباط الخصائص. والمشاهد في تاريخ النقد العربي أنها ظلّت الوحيدة من نوعها ، إذا أن المؤلفين اللاحقين قد أكتفوا إما أن ينقلوا إلينا آراء السابقين في المفاضلة بين الشعراء وهذا ما نجده في العمدة لابن رشيق، وإما أن يأتوا بموازنة وصفية عامة كتلك التي يوردها ابن الأثير عندما يوازن بين أبي تمام والبحتري والمتنبي، وإما أن يضعوا مقاييس للحكم على جودة الشعر ورداءته كما يفعل عبد القاهر الجرجاني" [1] .

---

(1) مندور، محمد، النقد المنهجي عند العرب، ص356

الفصل الثالث

المصطلحات البلاغية

تناول الآمدي العديد من المصطلحات البلاغية في كتابه الموازنة، واهم هـذه المصطلحات التي تناولها هي:

1.3 الاستعارة

الاستعارة لغةً: مأخوذة من العارة والعارية وهو التـداول، والتعـاور شـبيه المداولة، والتداول في الشيء يكون بين اثنين، واستعار الشيء واسـتعاره منـه أي طلب منه أن يعيره إياه واعتوروا الشيء وتعوره وتعاوروه أي تداولوه فيمـا بيـنهم وقيل مستعار بمعنى متعاور أي متداول [1].

وفي الاصطلاح: " أن تذكر احد طرفي التشبيه وتريد بـه الطـرف الآخـر مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به دالا على ذلك بإثباتك للمـشبه مـا يخـص المشبه به"[2].

فالملاحظ من المعنى اللغوي، وجود علاقة وشيجة تربطه بـالمعنى الاصـطلاحي، فالتعريفات اللغوية تشير إلى وجود طرفين تتم بينهما الإعارة والتداول وهو ما يقابل طرفي الاستعارة: المستعار له والمستعار منه في المعنى الاصطلاحي.

يعد الجاحظ من أوائل النقاد الذين عرفوا الاستعارة تعريفاً واضحاً فقال:" هي تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه"[3]. والجاحظ بهذا التعريف لم يقيد هذا النقـل بقيد أو يشترط له شرطاً.

وتحدث ابن قتيبة عن الاستعارة تحت المشكل من آيات القرآن وألفاظه. فكان من بين الألفاظ التي أشكلت على المفسرين في القرآن، ألفاظاً استعملت في غير مـا وضعت له في أصل اللغة فسماها وعلل سبب ورودها فقال:

---

(1) انظر: ابن منظور، لسان العرب؛ الزبيدي، تاج العروس؛ الفيروز آبادي، القاموس المحيط؛ الجوهري، الصحاح، مادة (عَوَرَ).

(2) مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، 136/1؛ وينظر معجم النقد العربي القديم، 153/1.

(3) الجاحظ، البيان والتبيين،153/1

" فالعرب تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة إذا كان المسمى بها بسبب من الأخرى أو مجاوراً لها أو مشاكلاً"[1].

فالاستعارة عند ابن قتيبة تقوم على نقل لفظ من معناه الذي عرف به في أصل اللغة إلى معنى آخر لم يعرف به لعلاقة بين المعنى المنقول إليه اللفظ والمنقول منه، وقد حصر هذه العلاقة في السببية والمشابهة.

ولم يكن حديث ثعلب عن الاستعارة تحت اسم البيان أو البديع بل تحدث عنها أثناء كلامه على هيكل الشعر، وتعرضه لفنونه وأقسامها فعرفها بقوله:" الاستعارة أن يستعار للشيء اسم غيره أو معنى سواه"[2] وقد أشار ثعلب في دراسته للاستعارة إلى العلاقة بين طرفيها المتمثلة في المشابهة، إن لم يشر إلى ذلك التعريف إلا أنه أشار إليها في دراسته للشواهد التي أوردها واستخرج الاستعارة منها.

وبحث ابن المعتز الاستعارة تحت اسم البديع وجعلها الباب الأول من أبواب كتابه البديع، فعرفها بأنها " استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها"[3]. وناقش الكثير من الشواهد الشعرية التي بلغت واحداً وثمانين بيتاً فضلاً عن الآيات القرآنية والأحاديث النبوية المتضمنة للاستعارة، والاستعارة توضح المعنى وتكشف عن حسن الصورة وهو الهدف الأسمى من دراستها في نظره.

ولم يذكر قدامة بن جعفر الاستعارة في باب معين أو عنوان منفصل، ولكني ألفيته قد تحدث عنها في أثناء كلامه على المعاظلة التي هي عنده فاحش الاستعارة.[4] فقدامة لم يعرف الاستعارة تعريفاً مستقلاً بل ارتضى تعريف السابقين لها، واستنتج من كلامه على المعاظلة أن الاستعارة في نظره نوعان: مقبولة، وغير مقبولة فالاستعارة المقبولة: هي التي لم يفرط فيها المتكلم بإبهام الفكرة والبعد بها عن الوضوح لأن الأهم عنده وضوح المعنى وظهوره، والاستعارة غير المقبولة هي ما

---

(1) ابن قتيبة ، تأويل مشكل القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار أحياء الكتب العربية، (د،ط)، 1954، ص102

(2) ثعلب، قواعد الشعر، ص47

(3) ابن المعتز، كتاب البديع، ص2

(4) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص103-104

كانت عكس ذلك، وأعتقد أن بداية التقسيم الذي دخل على الاستعارة كان عند قدامة،غير أن هذا التقسيم لم يكن واضحاً ومفصلاً كما هو الحال عند من جاء بعده من النقاد كالآمدي وعبد القاهر الجرجاني.

أما الآمدي فقد تناول مصطلح الاستعارة بشكل موسع فجاء استخدامه للفظة الاستعارة بما يزيد عن ثلاثين موضعاً متراوحة بين الشرح المفصل لبعضها والمرور بشكل مبتسر على بعضها الآخر، وأفرد في كتابه الموازنة فصلاً سماه (ما في شعر أبي تمام من قبيح الاستعارات) ذكر فيه الاستعارات البعيدة الغامضة التي تختلف عن الاستعارات التي استخدمها أئمة الشعر و الأدب في عهد الجاهلية وفي العصرين الأموي والعباسي، وقد أخذ الآمدي على أبي تمام خمسة وعشرين مأخذاً في هذا المجال.

ويعرّف الآمدي الاستعارة بأنها:" استعارة المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه؛ فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعرت له، وملائمة لمعناه"[1] ومن خلال دراستي للشواهد الشعرية التي أوردها الآمدي، والتي تناولها بالشرح والتحليل والنقد، فكان يختم حديثه عن كل بيت بقوله هذه الاستعارة رديئة أو استعارة جيدة حسنة صحيحة، واستنتج أن الاستعارة عنده على قسمين:

الاستعارة الصحيحة الحسنة ومن الأمثلة عليها في تعليقه على بيت أبي تمام:

إذا وعد انهلّت يداهُ فأهدتا لك النُّجح محمُولاً على كاهل الوعد

فيقول :" كاهل الوعد إذا حمل النجح فمن سبيله أن يكون صحيحاً مسلماً، فهذه استعارة صحيحة في هذا البيت"[2]

وكذلك في تعليقه على قول إبراهيم بن هرمة:

يسبقُ بالفعل ظنَّ سائله ويقتلُ الريثَ عندهُ العجلُ

---

(1) الآمدي، الموازنة،266/1

(2) المصدر نفسه،231/1

فيقول الآمدي: فهذه الاستعارة صحيحة أن يقتل العجل الإبطاء[1].والقسم من الاستعارة عنده هي:

الاستعارة القبيحة الرديئة، ومن الأمثلة التي يوردها الآمدي من قبيح استعارات أبي تمام:

فلويتَ بالموعودِ أعناقَ الورى وحطّمتَ بالإنجازِ ظهرَ الموعدِ

فيقول الآمدي معلقاً على هذا البيت:

" حطم ظهر الموعد بالإنجاز استعارةٌ قبيحة جداً، والمعنى أيضاً في غاية الرداءة؛ لأن إنجاز الوعد هو تصحيحه وتحقيقه، وبذلك جرت العادة أن يقال: قد صح وعد فلان، وتحقق ما قال؛ وذلك إذا أنجزه. فجعل أبو تمام في موضع صحة الوعد حطم ظهره، وهذا إنما إذا أخلف الوعد وكذب"[2]

ويقول الآمدي: ومن رديء استعارات أبي تمام وقبيحها قوله:

لم تُسقَ بَعْدَ الهوى ماءً أقلَّ قذىً مِنْ ماءِ قافيةٍ بَسْقيكُه فَهِمُ[3]

ويعلل الآمدي فساد الاستعارة ورداءتها في البيت السابق بقوله: " فجعل للقافية ماءً على الاستعارة، فلو أراد الرونق لصلح ولكنه قال يسقيكه ففسد معنى الرونق"[4].

وللاستعارة عند الآمدي قيود وحدود تصلح بها، إذا تجاوزها الشاعر أصبحت الاستعارة رديئة وقبيحة[5]، لأن الاستعارة عنده لا تستعمل إلا فيما يليق بالمعاني، وتكون المعاني به متضادة متنافية ولهذا حدود إذا خرجت عنها صارت إلى الخطاء والفساد[6]، ولم يقصر الآمدي الاستعارة عند أبي تمام والبحتري فحسب بل استشهد بكثير من شعر المعلقات المشتمل على الاستعارة وكذلك تتبع الاستعارة في القرآن

---

(1) الآمدي، الموازنة،1/232-233

(2) المصدر نفسه،1/230-231

(3) المصدر نفسه، 1/275

(4) المصدر نفسه،1/275

(5) المصدر نفسه،1/276

(6) المصدر نفسه، 1/255

الكريم، [1] فيذكر الآمدي أن الاستعارة موجودة في كتاب الله عز وجل كقوله تعالى: {واشتعل الرأس شيباً}[2] وقوله تبارك وتعالى : {وآيةٌ لهم الليل نسلخ منه النهار} [3] وقوله تعالى: {واخفض لهما جناح الذل من الرحمة} [4] وغيرها من الآيات الكريمة.

فالآمدي يناقش موضوع الاستعارة على أساس لغوي، وهو متمسك بالعلاقة التقليدية الشائعة القريبة بين طرفي الاستعارة، ويرى الخروج على ذلك انحرافاً عن جادة الفن، فكأنه بذلك يؤطر للشعراء معجماً من العلاقات يلتزمون به وهم يعبرون عن إحساسهم بالمعاني، ولا يحيدون عنه وهم يتخيرون صوراً تناسب أفكارهم وتحمل درجة انفعالهم، فهو ينتصر في كلامه لصواب الاستعارة وقربها من الحقيقة، لأن أفضل الاستعارات عنده ما جاءت ملائمة للمعنى الذي استعيرت له، رافضاً في الوقت نفسه البعد عن الحقيقة في تناولها، الأمر الذي يجعلها تصبح فيه غير مقبولة، مما يدخلها في دائرة الفحش والرداءة .

وعندما يتجه الآمدي إلى تطبيق الاستعارة فإنه تحكمه معايير عدة هي:

متابعة القديم المألوف عند العرب؛ وعدم الإيغال في تجسيم المجردات أو الحيوان أو أعضاء الإنسان، والاحتكام إلى الواقع[5]

وكانت لأراء الآمدي حول الاستعارة التأثير فيمن جاء بعده، فهذا القاضي الجرجاني يوافق الآمدي في تعريف الاستعارة فعرفها بقوله:" وإنما الاستعارة ما اكتفى فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها"[6]، ويوافقه

---

(1) الآمدي، الموازنة، 1/14-15، 269

(2) سورة مريم، آية :4

(3) سورة يس، آية:37

(4) سورة الإسراء، آية:24

(5) الداية، فايز، الجوانب الدلالية في نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، دار الملاح، ط1، 1978، ص418

(6) القاضي الجرجاني، الوساطة، ص41

أيضا في ملاءمة المستعار للمستعار له، ويستحسن مثله قول امرئ القيس في وصف الليل"[1]:

فقلتُ له لمّا تمطّى بصلبه وأردف إعجازاً ونـــاءَ بكلكـــلِ[2]

وكذلك يوافق ابن سنان الخفاجي الآمدي وينحو منحاه في تفسير الآيات القرآنية التي تشتمل على الاستعارة.[3] غير أنه يقف من استحسان الآمدي لبعض الاستعارات في الشعر موقف المعارض، ففي اختيار أبي القاسم الآمدي لبيت امرئ القـــيس كمثـــال على الاستعارة المناسبة:

فقلتُ لهُ لما تمطى بصلبه وأردف إعجازاً ونـــاء بكلكـــلِ[4]

يقول ابن سنان معلقاً على استحسان الآمدي لهذا البيت: " وهذا الذي قال أبو القاســم لا أرضى به غاية الرضى، ولو كنت أسكن إلى تقليد أحد من العلماء بهذه الصناعة أو اجنح إلى إتباع مذهبه من غير نظر وتأمل لم أعدل عما يقوله أبو القاسم لـــصحة فكره، وسلامة نظره وصفاء ذهنه وسعة علمه، لكنني أغلب الحق عليـــه ولا أتبـــع الهوى فيما يذهب إليه، وبيت امرئ القيس عندي ليس من جيد الاستعارة ولا رديئها بل هو من الوسط بينهما"[5]

كما كان للآمدي في نفس الإمام عبد القاهر الجرجاني احترام وتعظيم، ومن مواضع إعجاب عبد القاهر الجرجاني بالآمدي تفريقه بين الاستعارة والحقيقة في ألفاظ اللغة، ويقول :" قال أبو القاسم الآمدي في قول البحتري:

فصاغَ ما صاغَ من تبرٍ ومن ورقٍ وحاكَ ما حاكَ من وشيٍ وديبـــاجِ

---

(1) انظر: الوساطة، ص431-432 وقابل الموازنة:266/1

(2) امرئ القيس، الديوان، شرح وتحقيق: محمد أبي الفضل إبراهيم، دار المعارف، القـــاهرة، ط4، 1984، ص 48 ؛ وقابل: الوساطة، ص41

(3) الخفاجي، ابن سنان، سر الفصاحة ، تحقيق: عبد المتعال الصعيدي، مكتبـــة محمـــد علـــي صبيح، مصر، (د.ط)، 1952، ص134 ،138، قابل: الموازنة، 1/ص14 ،269

(4) امرؤ القيس، الديوان، ص48

(5) الخفاجي، ابن سنان، سر الفصاحة، ص139، قابل: الموازنة،266/1

صوغ الغيث وحوكه للنبات ليس باستعارة بل هو حقيقة، ولـذلك لا يقـال (حائـك) وكأنه (حائك)، ويعجب الجرجاني من استدلال الآمدي على ذلك باقتنـاع أن يقـال (كأنه صائغ) و(كأنه حائك) ثم يقول:" أعلم أن هذا كأحسن ما يكون"[1].

ويرى محمد علي أبو حمدة أن عبد القاهر الجرجاني أتخذ مـن تعريفـات الآمـدي مصطلحات ثابتة في البيان والبديع[2]، فعبد القاهر الجرجاني يستشهد بأقوال الآمدي في تحديد أقسام البديع، ويجعل الاستعارة من ضمنه متأثراً به، وفـي ذلـك يقـول: "وقال الآمدي نفسه: ثم قد يأتي في الشعر ثلاثة أنواع أُخر، يكتسي المعنى العام بها بهاءً وحسناً، حتى يخرج بعد عمومه إلى أن يصير مخصوصاً ، ثـم قـال: وهـذه الأنواع هي التي وقع عليها اسم البديع، وهي الاستعارة والطباق والتجنيس فهذا نص صريح في موضع القوانين على أن الاستعارة من أقسام البديع"[3]

وتعلقاً بما سبق يمكنني القول: أن معيار الآمدي النقدي والبلاغي الذي ينظر به إلـى فن الاستعارة هو المحافظة على وظيفتها البيانية التي تحققهـا فـي التعبيـر وأن لا تتحول أو تدخل في دائرة التعمية والألغاز، ولعل هذا ما يسوغ استبعاد الآمدي لكثير من استعارات أبي تمام وما شابهها من دائرة الشعر؛ لأنها خرجـت بنظـره عـن الذوق العام الذي حدده البلاغيون والنقاد، "و الآمدي في تصديه لاستعارات أبي تمام المفرطة في الانطلاق والأغراب (على وجه الخصوص) قد أرسى الأسس الذوقيـة واللغوية والعرفية للاستعارة البليغة الجميلة"[4].

---

(1) الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص381، وانظر: دلائل الإعجاز، ص553، وقابل: الموازنة، 527/1

(2) أبو حمدة، محمد علي، أبو القاسم الآمدي وكتاب الموازنة، دار عمار، عمان، ط1، 2004، ص136

(3) الجرجاني، عبد القاهربن عبد الرحمن بن محمد، أسرار البلاغة، تحقيق: احمد محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط1، 1991، ص402، وقابل: الموازنة، 209/1

(4)مطلوب، أحمد، وكامل حسن البصير، البلاغة والتطبيق، العراق، ط1، 1982، ص362

2.3 التشبيه

في اللغة:

الشبه المثل. وشابهه أو أشبهه ماثله، وتشابها واشتبها: أشبه كل منهما الآخر حتى التبسا. والشبه والشبيه واحد. وقد أشبه أباه وشابهه، واشتبهت الأمور وتشابهت: التبست الأشياء بعضها ببعضٍ. والتشبيه: التمثيل، والتشبيه: الدلالة على مشاركة أمر لآخر.[1]

في الاصطلاح:

هو الإخبار بالشبه، وهو اشتراك الشيئين في صفة أو أكثر أو هو الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة تشبيه[2].

ويتبين لي أن العلاقة تبدو واضحة بين المعنيين: اللغوي والاصطلاحي، فكلا المعنيين يتطلب وجود علاقة مشابهة ومماثلة بين شيئين في أمرٍ ما.

ومن أوائل النقاد الذين أشاروا إلى التشبيه ابن سلام الجمحي في حديثه عن امرئ القيس، فقال: "كان أحسن أهل طبقته تشبيهاً" [3]، ثم أردف قائلاً: " وأحسن الإسلاميين تشبيهاً ذو الرمة"[4]

فابن سلام يعد حسن التشبيه عند الشعراء من أسباب تفضيلهم وحفظ أشعارهم.

وذكر الجاحظ التشبيه كثيراً في معرض دفاعه عن التشبيهات القرآنية، ومن ذلك رده على الذين اعترضوا على وجه الشبه في قوله تعالى:{ اتل عليهم نبأ الذي آتيناه آياتنا فانسلخ منها فأتبعه الشيطان فكان من الغاوين }[5] { ولو شئنا لرفعناه بها،

---

(1) انظر: ابن منظور، لسان العرب، الفيروزي آبادي، القاموس المحيط، الزبيدي، تاج العروس، مادة (شَبَه).

(2) طبانة، بدوي، معجم البلاغة العربية، ص296

(3) الجمحي، محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء،55/1

(4) المصدر نفسه،55/1

(5) سورة الأعراف، آية :175

ولكنه أخلد إلى الأرض واتبع هواه فمثله كمثل الكلب إن تحمل عليه يلهث أو تتركه يلهث }[1].

فرد الجاحظ على الذين قالوا: إنه لا يصلح أن يشبه حال من أعطي شيئاً فرفضه ولم يزد بحال الكلب، فقال: "أليس ببعيد أن يشبه الذي أوتي الآيات، والأعاجيب، والبرهانات، والكرامات في بدء حرصه عليها، وطلبه لها بالكلب في حرصه وطلبه، فإن الكلب يعطى الجد، والجهد من نفسه في كل حالة من الحالات، وشبه رفضه وقذفه، ورده لها بعد الحرص عليها، وفرط الرغبة فيها، بالكلب إذا ينبح بعد أطرادك له....." [2]

وعده ابن قتيبة من دواعي اختيار الشعر وحفظه، فقال: "وليس كل الشعر يختار ويحفظ على جودة اللفظ والمعنى، ولكنه قد يختار ويحفظ على أسباب منها الإصابة في التشبيه"[3]، وهو يقترب في فهمه للتشبيه من فهم ابن سلام.

والتشبيه الجيد عند ثعلب هو " الخارج عن التعدي والتقصير"[4]. أي ما جاء فيه الشعر معتدلاً، لا مبالغاً فيه ولا رديء السبك والقرائن.

وعرض ابن المعتز للتشبيه في كتابه البديع، فعده من محاسن الكلام والشعر، ومثل عليه بجملةٍ من الشواهد الشعرية. [5]

كما جعل ابن أبي عون التشبيه أجل أقسام الشعر وأصعبها؛ لأنه يحتاج من صاحبه إلى لطف الحس وبعد الفكر، بقوله:" الشعر مقسوم على ثلاث أنحاء منه المثل السائر... ومنه الاستعارة الغريبة.... ومنه التشبيه الواقع النادر... وما خرج من هذه الأقسام الثلاثة فكلام وسط، أو دون لا طائل فيه، ولا فائدة منه، ورأيت أجل

---

(1) سورة الأعراف، آية :176

(2) الجاحظ، الحيوان،38/4

(3) ابن قتيبة، الشعر والشعراء،85/1

(4) ثعلب، قواعد الشعر، ص31

(5) انظر: ابن المعتز، كتاب البديع، ص68-75

هذه الأنحاء، وأصعبها على صانعها التشبيه؛ وذلك أنه لا يقع إلا لمن طال تأمله، ولطف حسه وميز بين الأشياء بلطف...." [1]

وربط ابن طباطبا التشبيه عند العرب بتجارب حياتهم، فيقول:" وأعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، ومرت به تجاربها"[2]، والتشبيهات عنده على ضروب مختلفة، فمنها: " تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة، ومنها تشبيه به معنى، ومنها تشبيه به حركة، وبطء أو سرعة، ومنها تشبيه به لوناً، ومنها تشبيه به صوتاً، وربما امتزجت هذه المعاني بعضها ببعض، فإذا اتفق في الشيء المشبه بالشيء معنيان أو ثلاثة معان من هذه الأوصاف قوى التشبيه وتأكد الصدق فيه، وحسن الشعر به للشواهد الكثيرة المؤيدة له"[3]

وأشار قدامة بن جعفر للتشبيه فعدّ أحسنه" ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد"[4] فكلما كان المشبهان أكثر اشتراكاً في الصفات كان التشبيه أوقع وأجمل.

ويجعله غرضاً من أغراض الشعر كالمديح والهجاء والنسيب، ويشير إلى وجوب ملائمته لأحوال المخاطبين. فيقول:" إنه من الأمور المعلومة أن الشيء لا يشبه بنفسه، ولا بغيره من كل الجهات، فإذا كان الشيئان إذا تشابها من جميع الوجوه، ولم يقع بينهما تغاير البتة، اتحدا فصارا الاثنان واحداً، فبقي أن يكون إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معانٍ تعمهما، ويوصفان بها وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما بصفتها..." [5]

---

(1) انظر: ابن أبي عون، التشبيهات، عنى بتصحيحه: محمد عبد المعين خان، مطبعة جامعة كمبردج، (د،ط)، 1950،ص1-2

(2) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص10

(3) المصدر نفسه، ص17

(4) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص55

(5) المصدر نفسه، ص55

أي أن الشيء لا يشبه بغيره من جميع الجهات، وإنما يشبه بما يشاكله من جهة واحدة، أو جهات متعددة؛ لأنه لو شاكله مشاكلة كلية لكان هو أو لكانا شيئاً واحداً.

وعند تناول مصطلح التشبيه عند الآمدي نجده قد أطال الوقوف عند هذا المصطلح، فأكثر من الشواهد الشعرية التي تناولها بالنقد والتحليل والدراسة.

ورأى أن التشبيه من الأمور المهمة في الشعر العربي والتي يفهم الشعر من خلالها، وتناول جميع أركانه من مشبهٍ ومشبه به وأداة التشبيه ووجه الشبه. ثم أكد على ضرورة التناسب المنطقي بين طرفي التشبيه[1]. فيقول:" إن الشيء إنما يشبه بالشيء إذا قاربه، أو دنا من معناه، فإذا شابهه في أكثر أحواله فقد صح التشبيه، ولاق به" [2]، فلا بد في التشبيه من توفر العلاقة بين المشبه والمشبه به(وجه الشبه) حتى يكون التشبيه صحيحاً ولائقاً، فصحة التشبيه ولياقته إذاً يتحددان عن طريق المقاربة بين الطرفين وصفات المشابهة بينهما.

فالآمدي ينظر بإعجاب إلى التشبيهات التي تتطابق أطرافها، ولكن دون أن تتحد أو تصل إلى حالة الاندماج التام، فضلاً عن حرصه على تحقيق التناسب، ومثل هذا التناسب يتحقق من خلال الصفات التي تدعم المشابهة، والتي تقوم على لياقة عقلية ومنطقية، ومن هنا كانت نظرة الآمدي النقدية للتشبيهات تهتم بالبحث عن التطابق الخارجي، والتناسب المنطقي بين طرفي التشبيه، وضرورة الالتزام بطريقة الشعراء المتقدمين في التشبيه، وبما هو مألوف من آثار الشعراء، واقتفاء آثارهم.

ومن ذلك يقول الآمدي:" هذا الأصمعي قد عاب امرأ القيس بقوله:

وأركبُ في الرّوع خيفانة كسا وجهَهَا سعفٌ منتشرِ

وقال: شبه شعر الناصية بسعف النخلة، والشّعر إذا غطى العين لم يكن الفرس كريماً"[3]. فالآمدي يتفق مع الأصمعي في أن امرأ القيس قد أخطأ في تشبيهه للفرس.

---

(1) انظر: عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992،ص176

(2) الآمدي، الموازنة، ص372

(3) المصدر نفسه،37/1

ولم يكتفِ الآمدي بترديد الأمثلة والشواهد على التشبيه، بل كان يورد الشواهد ويطيل في التعليق عليها متناولاً إياها بالنقد والدراسة والتحليل، كما أنه يورد آراء النقاد ويخطئ بعضهم في فهم لتلك الشواهد.

فقد خطأ أبا العباس أحمد بن عبد الله إنكاره على أبي تمام قوله:

هاديه جذع من الأراك وما تحت الصلا منه صخرة جلس

فقال أبو العباس معلقاً على هذا البيت:

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 !"، [1] فقال الآمدي مخطاءً أبا العباس:" وأخطأ أبو العباس في إنكاره على أبي تمام أن شبه عنق الفرس بالجذع، وتلك عادة العرب، وهو في أشعارها أكثر من أن يحصى"[2]

وفي قول البحتري:

عوض منهم خسيس- وقد حلـ ـوا اللوى- منزل بوجرة عافي

لم تدع منه مبليات الليالي غير نؤى تسفى عليه السوافي

وأثافٍ أتت لها حججٌ دو ن لظىً النار مثلٌ كالأثافي

فيقول الآمدي معلقا على تلك الأبيات:

"قوله مثل أي قائمة ثابتة كالأثافي، يريد الكواكب التي عند الفرقدين وهي ثلاثة، قيل لها أثاف لشبهها بالأثافي، فشبه البحتري الأثافي بها لثباتها وأنها مثلٌ على مر الدهر"[3].

ولا يكتفي بهذا التعليق بل يورد آراء غيره فيقول: "قال أبو حنيفة الدينوري في كتابه الأنواء (حول تشبيه الأثافي الأولى بالثانية)، ولو شبهها البحتري بالنسر الواقع - لأنه أشهر وأظهر وأقرب شبهاً- لكان ذلك أحسن وأكشف للمعنى من أن يشبهها بشيء إنما استعير له اسمها، وليس يعرفه كل أحد، ولكنه جاء به من أجل القافية"[4].

---

(1) الآمدي، الموازنة، 141/1

(2) المصدر نفسه، 141/1

(3) المصدر نفسه، 483/1، 484

(4) المصدر نفسه، 484/1

ويشير الآمدي إلى عناصر التشبيه من مشبه ومشبه بـــه وأداة ووجـــه الـــشبه، ويذكر أنها قد تأتي مجتمعة وقد يحذف بعضها، ويلمح الآمدي إلى التشبيه المقلـــوب حيث يجعل بعض البلاغيين المشبه مشبهاً به بإدعاء أن وجه فيه أقوى وأظهر، وفي ذلك يقول معلقاً على بيت أبي تمام:

مها الوحش إلا أن هاتا أوانسٌ قنا الخط إلا أن تلك ذوابل

وقوله" مها الوحش" أراد : كمها الوحش إلا أن هاتا أوانس. فوضع المشبه بـــه فـــي مكان المشبه، وهذا في كلامهم شائع مستفيض." [1]

ويقول في موضعٍ آخر معلقاً على بيت الأخطل:

فإن تبخل سدوس بدرهميها فإنَّ الريحَ طيبةٌ قبُولُ

فإنهم إنما قالوا لكل ريح لينة قبولاً، تشبيها لها بالصبا، كأنهم إن هبت شمال لينـــة، قالوا هذه الصبا، أو هذه القبول، أي كالصبا أو كالقبول، فأسقطوا حـــرف التـــشبيه، وجعلوا المشبه في مكان المشبه به، كما تقول إذا شممت أترجة طيبة العرف: هـــذه المسك، وإذا رأيت وجهاً جميلاً قلت: هذه هو البدر"[2] ، ومن شواهده أيـــضاً فـــي التشبيه تعليقه على قول أبي وجزة السعدي:

عيون ترامى بالرعاف كأنها من الشوق صردان تدف وتلمع

فيقول الآمدي في تفسير هذا البيت: شبه الدمع وقد عصفره الدم بالرعـــاف، وشـــبه العيون- وهي تفيض بالدمع تارة وتحبسه أخرى- بالصردان تنتفض تارة وتظهـــر قريباً من الأرض تارة"[3]

وتعلقاً بما سبق يمكن القول: إنه على الرغم من أن الآمدي لم يـــضف شـــيئاً جوهرياً لمصطلح التشبيه، إلا أنه حاول التوسع به، فأكثر من الشواهد الشعرية فـــي هذا الجانب، [4]، التي تناولها بالبحث والنقد والدراسة، وكذلك كان يوازن بين الآراء

---

(1) الآمدي، الموازنة،1/157-158

(2) المصدر نفسه، 1/163

(3) المصدر نفسه، 1/475

(4) المصدر نفسه، 1/148 ، 243، 421، 489، 510، 2/61، 65، 83، 89، 97، 106، 139، 275.

ويخطئ بعض النقاد في فهمهم لبعض الشواهد المشتملة على التشبيه، فضلاً عن أن الآمدي جعل حسن التشبيه من الجوانب التي وازن بها بين الطائيين.

3.3 الحشو

جاء للحشو في اللغة معانٍ عدة منها: حشأه بالعصا، وحشأ: ضرب بها جنبه وبطنه. وحشأه بسهم يحشؤه حشأً: رماه فأصاب به جوفه، وحشا الوسادة: ملأها، وحشو الرجل : نفسه، وحشو البيت من الشعر: أجزاؤه غير عروضه وضربه. والحشو من الكلام: الفضل الذي لا يعتمد عليه وكذلك هو من الناس[1].

وفي الاصطلاح: هو أن يكون اللفظ زائداً لا لفائدة بحيث يكون الزائد متعيناً[2].

والملاحظ أن المعنى المعجمي الأخير أقرب المعاني دلالة للمعنى الاصطلاحي

وورد ذكر الحشو عند النقاد العرب منذ القدم فنجد أن ابن قتيبة أشار إلى الحشو عند ذكره رأي أبي عبيدة في شعر النابغة الذبياني، إذ يقول: "من فضل النابغة على جميع الشعراء هو أوضحهم كلاماً وأقلهم سقطاً وحشواً..." [3]

ومما نراه أن ابن قتيبة تعرض لذكر الحشو دون توضيح له، في أثناء حديثه عن استجادة طائفة من أهل الأدب لشعر النابغة وهم ممن اتسموا بالوضوح والتقليل من الألفاظ الساقطة، والحشو في الكلام.

وتحدث ابن المعتز عن الحشو تحت اسم الاعتراض، فيقول: "ومن محاسن الكلام والشعر، اعتراض كلام في كلام لم يتم معناه ثم يعود إليه فيتمّمه في بيت واحد كقول كثير:

لو أن الباخلين، وأنت منهم رأوك، تعلّموا منك المطالا[4]

---

(1) الزبيدي، تاج العروس، مادة(حَشَوَ)

(2) التهانوي محمد علي، كشاف اصطلاحات الفنون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، م541/1

(3) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، 166/1

(4) ابن المعتز، البديع، ص59-60

والحشو عند ابن طباطبا من العوارض المخلة بالمعنى، والواجب تجنبها، فيقول: "ينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائم بينها لتنتظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه أو بين تمامه فصلاً من حشو، ليس من جنس ما هو فيه، فينسى السامع المعنى الذي يسوق القول إليه، كما أنه يتحرز من ذلك في كل بيت، فلا يباعد كلمة عن أختها ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها..." (1)

فالحشو عند ابن طباطبا كلام زائد لا فائدة فيه، يعترض بداية الكلام ونهايته، وليس من جنس ما يتحدث به، فيؤدي بذلك نسيان السامع القضية المطروحة ويشين الكلام ويفسده.

وعد قدامة بن جعفر الحشو من عيوب ائتلاف اللفظ والوزن(2) فقال في تعريفه له: "هو أن يحشي البيت بلفظ لا يحتاج إليه لإقامة الوزن"، ويمثل على ذلك بأمثلة كثيرة منها قول أبو عدي القرشي:

نحن الرؤُوسُ وما الرؤوس إذا سمتْ في المجد للأقوام كالأذنابِ(3)

فيرى قدامة أن كلمة للأقوام حشو لا منفع فيه.

أما الآمدي فقد عرض للحشو دون أن يعرفه أو يضيف شيئاً جديداً على سابقيه، إلا أن ما يميز رأيه في هذا الجانب عن سابقيه أنه لم يعد الحشو كله معيب. فيرى أن من الحشو ما هو حسن ومستحب، ومنه ما هو قبيح ومردود، فيقول معلقاً على بيت البحتري:

ميلوا إلى الدَّارِ من ليلى نُحييِّها نَعَمْ ونسألها عن بعض أهليها

---

(1) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص124

(2) هو أن تتناسب الألفاظ في تركيبها الوزن الشعري، فلا يضطر الشاعر إلى التقديم، والتأخير، أو الزيادة أو النقصان كي يستقيم معه وزن البيت.

(3) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص136

هذا بيت رديء؛ لقوله نعم، وليس بالمعنى إليها حاجة، فجاء بها حشواً، ومن الحشو ما لا يقبح، ونعم هاهنا قبيحة[1].

وفي موضع آخر يعلّق الآمدي على قول البحتري:

سقا رَبْعَها سَحُّ السحابِ وهاطلُه وإنْ لم يخبِّرْ آنفاً مَنْ يُسائِلْه

بقوله: وهذا بيت رديء العجز؛ من أجل قوله "آنفاً" لأنها حشو لا حاجة بالمعنى إليها"[2].

فالألفاظ -كما يرى الآمدي- إذا لم تكن في موضعها ومكانها المناسب وقدمت فائدة معينة فإنها تكون غير مفيدة، وتعد حشواً، يؤدي إلى رداءة البيت الشعري.

ففي قول البحتري:

ما أنت للكلف المشوق بصاحب فاذهب على مهلٍ فليس بذاهبِ

يرى الآمدي أن كلمة "على مهل" ما هي إلا حشوٌ زائدٌ لا فائدة منه في البيت[3].

والآمدي دقيق في نقده وتمييزه بين البيت الجيد الحسن والبيت السخيف السفساف المتشتمل على الحشو الرديء. ومن ذلك قول أبي تمام في المعتصم:

فَلاَذت بحقويهِ الخلافَةُ والْتَقَتْ على خدْرِها أرماحُهُ ومَناصِلُهْ

أَتَتْهُ مُعِدّاً قَدْ أتاها كَأَنَّها ولا شكَّ كَانَتْ قَبْلَ ذَاك تُراسِلُهْ

فيقول الآمدي ناقداً لهذين البيتين:

فالبيت الأول جيد بالغ، والبيت الثاني في غاية السخف والرداءة لأنه جعل الخلافة قد أتته، وجعله قد أتاها. وكان ينبغي أن يقتصر على إتيانه إياها، أو إتيانها

---

(1) انظر: الآمدي، الموازنة،442/1

(2) المصدر نفسه، 466/1

(3) المصدر نفسه، 559/1

إياه وهو أجود. فأما أن يجمع بين الحالين فما وجهه؟ ... وقولـه: "ولاشـك" مـن سخيف الألفاظ وسفسافها، وهي حشو رديء وليس بالبيت إليها حاجة[1].

ومع أن الآمدي لم يعرّف الحشو، الا انه لم يعده معيبا كله، فيرى ان منه مـا هو حسن ومستحب، ومنه ما هو قبيح ومردود.

4.3 المجاز

يقال في اللغة: جُزت الطريق وجاز الموضع جوازاً وجاز به وجاوزه وأجازه غيره ، وجازه: سار فيه وسلكه، وجاوزت الموضع جوازاً بمعنى جزته. والمجـاز والمجازة: الموضع [2]

والمجاز في الاصطلاح: يعني اسماً للمكان الذي يجاز فيه كالمعراج والمزار وأشباهمها، وحقيقته: هي الانتقال من مكان إلى آخر، ثم أخذ هذا المعنى واسـتعمل للدلالة على نقل الألفاظ من معنى إلى آخر.[3]

يعد الجاحظ من أوائل المؤلفين الذين تحثدوا عن المجاز بوضوح، وخرج به من دائرة التفسير إلى مجال البلاغة، وتظهر إشارة الجاحظ إلى المجاز من خـلال تعليقه على الآية { إن الذين يأكلون أموال اليتامى ظلما}[4] حين قال: " وقد يقال لهم ذلك وإن شربوا بتلك الأموال الأنبذة، ولبسوا الحلل، وركبوا الدواب، ولم ينفقوا منها درهماً واحداً في سبيل الأكل"[5] ثم قال: وقال الله تعالى:{ إنما يأكلون في بطـونهم ناراً}[6] وهذا مجاز آخر[7].

---

(1) الآمدي، الموازنة، 332/2-333

(2) ابن منظور، لسان العرب، مادة (جَوَزَ)

(3) مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، المجمع العلمي العراقـي، بغـداد، (د،ط)، 1997، 193/3.

(4) سورة النساء، آية:10.

(5) الجاحظ، الحيوان،25/5.

(6) سورة النساء، آية:10.

(7) الجاحظ، الحيوان،25/5.

لا شك أن الآية الكريمة تحتوي على مجاز مرسل، وعلاقته إما مسببة؛ لأن النار التي سيدخلها المتحدث عنهم مسببة عن أكلهم أموال اليتامى ظلماً. أو السببية؛ لأن المال المأكول ظلماً هو السبب في الإدخال، أو اعتبار ما سيكون.

وحاول ابن قتيبة أن يعرّف المجاز، ويعطي أمثلة عليه. ويتضح ذلك في قوله:" وللعرب المجازات في الكلام ، ومعناها طرق القول ومأخذه ففيها الاستعارة والتمثيل، والقلب، والتقديم والتأخير، والحذف، والتكرار، والإظهار، والتعريض،والإفصاح، والكناية، والإيضاح، ومخاطبة الواحد مخاطبة الجميع، والجمع خطاب الواحد، والواحد والجميع خطاب الاثنين، والقصد بلفظ الخصوص لمعنى العموم، وبلفظ العموم بمعنى الخصوص، مع أشياء كثيرة ستراها في أبواب المجاز إن شاء الله"[1]، ويرى أن أحداً لا يستطيع ترجمة القرآن الكريم؛ لأن العجم لم تتسع في المجاز اتساع العرب[2].

ووصولاً للآمدي نجده أكثر توسعاً من سابقيه في هذا المصطلح، فقد أكثر من التحليل المجازي في كتابه(الموازنة) للنصوص القرآنية والشعرية، وقد وجه بعضها توجيهاً أدخلها في المجاز المرسل، من ذلك تعليقه على الآية {واسأل القرية التي كنا فيها}[3] بقوله: يريد أهل القرية، وتعليقه على الآية{ فليدع نادية}[4] أي أهل ناديه[5].

فالآمدي في تعليقه السابق يشير إلى إحدى علاقات المجاز المرسل وهي (المحلية) -حيث يذكر المحل ويراد من به- دون أن يذكرها بالاسم ولعل الآمدي حاول أن يعرِّف المجاز، ويضع له تصوراً واضحاً في الذهن، واعتقد أنه اقترب من ذلك، ووفق في توضيح مفهوم المجاز من خلال كثرة الشواهد الشعرية التي كان يوردها متناولاً إياها بالنقد والتحليل والدراسة. ويتضح ذلك بقوله: "إن العرب

---

(1) ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ص20-21

(2) المصدر نفسه ،ص21

(3) سورة يوسف، آية: 82

(4) سورة العلق، آية: 17

(5) الآمدي الموازنة، 555/1، وانظر: المصدر نفسه، 174/1.

يذكرون ما ينوب فيه الشيء، إذا كان متصلاً به، أو سبباً من أسبابه، أو مجاوراً له، فمن ذلك قولهم للمطر: سماء، وقولهم: ما زلنا نطأ السماء حتى أتيانكم، قال الشاعر:

إذا سقط السَّماءُ بأرض قَومٍ رعَينـاهُ وإنْ كانُوا غِضَابا

أراد إذا سقط المطر رعيناه، أي رعينا النَّبت الذي يكون عنه"[1] . ويبدو أن الآمدي بقوله السابق أراد أن يشير إلى علاقة المجاز وهي السببية فقد ذكر السبب وهو المطر وأريد المسبب وهو النبات فالمطر لا يرعى ، وإنما يرى النبات الذي كان المطر سبب ظهوره ومن أجل ذلك سمي النبات مطراً، لأن المطر والغيث سبب وجود النبات وظهوره.

والآمدي يحاول تحري الدقة في تمييز المجاز من الحقيقة، فيحدد ما يصلح أن يكون مجازاً من غيره ، ففي قول أبي تمام:

بيومٍ كطول الدَّهرِ في عرض مثله ووجدي مِنْ هذا وهذاكِ أطول

يقول الآمدي: فجعل للدهر- وهو الزمان- عرضاً، وذلك محض المحال، وعلى أنه ما كانت به إليه حاجة؛ لأنه قد استوفى المعنى بقوله" كطول الدهر"، فإن قيل: فلم لا يكون سعة ومجازاً في الكلام؟ قيل هذه الألفاظ صيغتها صيغة الحقائق، وهي بعيدة من المجاز لأن المجاز في هذا له صورة معروفة،وألفاظ مألوفة معتادة لا يتجاوز في النطق بها سواها، وهي قول الناس: عشنا في خفضٍ ودعة زمناً طويلاً عريضاً... وإذا عدلت به عن هذه الطريقة وهذه الألفاظ المألوفة إلى ما يشبه الحقائق أو يقاربها كنت مخطئاً؛ لأنك إذا قلت: مضى لنا في الخفض والدعة دهر طويل وكان طوله كعرضه لم يجز ذلك؛ لأن هذا على هذا الترتيب كأنه وصف للأشياء المجسّمة، كما قال الطائي:

بيومٍ كطول الدهر في عَرْضِ مثلِه.

فكان بهذا اللفظ كأنه يذرع ثوباً، أو يمسح أرضاً"[2]

---

(1) الآمدي، الموازنة،1/35-36

(2) انظر: المصدر نفسه، ص196-199

فالآمدي لا ينكر على أبي تمام استخدامه لفظة العرض للدهر على سبيل المجاز والتوسع، لكنه يرى أنه لم يوفّق في استخدامه للفظة وأسلوبه في الطرح ليصل إلى ما يريده وهو وصف الدهر بالسعة والتمام. وفي قول أبي تمام:

بقاعيَّةٍ تجري علينا كؤوسها فتُبدي الَّذي نُخْفي وتُخْفى الذي نُبدي

يقول الآمدي معلقاً عليه: وقول أبي تمام" فتبدي الذي نخفي" قول صحيح. وقوله: " وتخفي الذي نبدي" لفظ فاسد؛ لأن تخفي معناه تكتم وتستر، والذي قد أبطلته وأزلته لا يجوز أن يعبر عنه بأنك أخفيته ولا كتمته. فإن قيل: ولم لا يكون هذا توسعاً ومجازاً؟ قيل: المجاز في مثل هذا لا يكون؛ لأن الشيء الذي تكتمه وتطويه إنما أنت خازن له وحافظٌ؛ فهو ضد للشيء الذي تزيله وتبطله، والأضداد لا يستعمل أحدها في موضع الآخر إلا على سبيل المجاز"[1]

وفي موضع آخر يعلق الآمدي على قول البحتري:

لا تلُمني على البُكاءِ فإني نضو شجوٍ مالمت فيه البكاء

فيذكر أن قول البحتري" ما لمت فيه البكاء" صحيح والبيت مستقيم لا خطأ فيه. فكلما تلوم العين على بكائها، وتلوم الدمع على انحداره مجازاً فكذلك تلوم البكاء مجازاً... ومع هذا فقد جرت العادة بلوم العين على البكاء، ولوم الدمع على الانحدار، ولومها أيضاً على الامتناع[2].

يبدو لي مما سبق أن مصطلح المجاز -وإن كان معروفاً قبل الآمدي- إلا أنه نال منه شرحاً متميزاً من خلال إيراد الآيات القرآنية والشواهد الشعرية التي ساقها في بحثه، فأكثر منها وأطال في شرحها ونقدها[3] فضلاً عن ذلك فقد ذكر بعض علاقات المجاز المرسل وحاول أن يضع حداً واضحاً له.

---

(1) انظر: الآمدي، الموازنة، 1/249-251

(2) المصدر نفسه، 1/281

(3) للمزيد انظر: المصدر نفسه، 1/200، 398، 552، 2/147، 187

5.3 المجانسة

في اللغة: المجانسة مفردها جنس والجمع أجناس وجنوس، وكان الأصمعي يقول: الجنس والمجانسة من لغات العامة، ويقال هذا مجانس لهذا، وهما متجانسان، ومع التجانس التآنس، ويقال: هذا يجانس هذا أي يشاكله، والجنس أعم من النوع، ومنه المجانس والتجنيس، وهو كل ضرب من الشيء والجناس الذي يذكره البيانيون مولدٌ، وهو تشابه اللفظين في اللفظ. (1)

واصطلاحاً يعرف الجناس بأنه:" تشابه اللفظين في النطق واختلافهما في المعنى"(2).

يلاحظ أن المعنى اللغوي يقترب من المعنى الاصطلاحي، من اللفظ، فالألفاظ لا بد أن تكون متلائمة أو متشابهة إلى حدٍ ما مع بعضها لتكون متجانسة فيما بينهما.

والجناس من فنون البديع اللفظية أو ما تسمى بالحسنات اللفظية، ومن أوائل الذين فطنوا إليه عبد الله بن المعتز، فقد عده في كتابه ثاني أبواب البديع الخمسة الكبرى عنده وعرفه ومثل للحسن والمعيب منه بأمثلة شتى، وهو يعرفه بقوله:

"التجنيس أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها"(3)

وأدخله قدامة في باب ائتلاف اللفظ والمعنى، وعرفه بقوله:" وأما المجانس فأن تكون المعاني اشتراكها في ألفاظ متجانسة على جهة الاشتقاق"(4)

ويسميه ثعلب بالمطابق الذي هو عنده :" تكرير اللفظة بمعنيين مختلفين"(5). فأقام ثعلب تسمية الجناس بالمطابق من جهة المعنى لا من جهة اللفظ. لأن المعاني تكون متضادة ومتطابقة ومختلفة في الجناس.

---

(1) انظر: ابن منظور، لسان العرب؛ الفيروزآبادي، القاموس المحيط؛ الزبيدي، تاج العروس، (مادة جَنَسَ)

(2)عتيق، عبد العزيز، علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، (د،ط)، 1985، ص196.

(3) ابن المعتز، البديع، ص25

(4) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص93

(5) ثعلب، قواعد الشعر، ص56

وأما المجانس من الألفاظ عند الآمدي " هو: ما اشتق بعضه من بعض"[1]، ويستشهد الآمدي على الجناس بأمثلة كثيرة من كتاب الله عز وجل، فقال الآمدي[2]: وقال عز وجل في الجناس: {وأسلمت مع سليمان لله رب العالمين}[3] " وقوله تعالى {فأقم وجهك للدين القيم}[4]، ومن قول النبي عليه السلام في الجناس:" وعصية عصت الله ورسوله، وغفار غفر الله لها، وأسلم سالمها الله"[5]

ومن الشعر يستشهد الآمدي بقول ذي الرمة:

كأنَّ البُرى والعاجَ عيَجتْ مْتونة على عُشرٍ يرمى بهِ السيَل أبطحُ[6]

ولعل أهم ما يميز تناول الآمدي للجناس بأنه أفرد له فصلاً في كتابه الموازنة سماه "ما جاء في شعر أبي تمام من قبيح التجنيس"، أورد به أشعاراً لأبي تمام مشتملة على جناسات رديئة، وقد علق الآمدي عليها وتناولها بالنقد والتحليل، معطياً حكماً عليها بأنها جناسات قبيحة ورديئة، وأن بعضها الآخر وهو قليل حسن وجيد، دون أن يوضح معياره في تقسيمه للجيد والرديء من الجناس.

ويرى الآمدي ان المجانسة موجودة في أشعار الأوائل لكنها جاءت عفو الخاطر دون تكلف وقصد، وأفضل الجناس عنده ما جاء دون تكلف من الشاعر أو تعمد إليه، لأن كثرته تفسد الشعر يقول بعد بيت أبي تمام:

سلّم على الربع من سلمى بذى سَلَمٍ عليه وَسْمٌ مِنَ الأيّامِ والقدمِ

" وهذا ابتداء ليس بالجيد، لأنه جاء بالتجنيس في ثلاثة ألفاظ، وإنما يحسن إذا كان بلفظتين، وقد جاء مثله في أشعار الناس، والرديء لا يؤتم به... وما ينبغي للمتأخر أن يحتذي الأخذ إلا للجيد المختار لسعة محاله، وكثرة

---

(1) الآمدي، الموازنة،282/1

(2) المصدر نفسه، ص15، ص283

(3) سورة النمل، آية: 44

(4) سورة الروم، آية: 43

(5) المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوي، 252/4؛ وقابل: الموازنة 283/1

(6) الآمدي، الموازنة، 282/1

أمثلته"[1]. ويذكر الآمدي أن للجناس مسميات مختلفة فسُمي المتكافئ عند قدامة بن جعفر[2]، وسمى ضرباً منه بالمطابق: وهو أن تأتي بالكلمة مثل الكلمة سواء في تأليفها واتفاق حروفها، ويكون معناهما مختلفاً، [3] وسماه البغداديون المماثل، وكانوا يلحقون به الكلمة إذا ترددت وتكررت[4]، ويستشهد على هذا المسمى قول جرير:

تَزَوّدْ مثلَ زادَ أبيكَ فينا فنِعم الـزَّادُ زادُ أبيـك زاداً[5]

ويأخذ أبو هلال العسكري برأي الآمدي في التجنيس ويستشهد بأمثلته أيضاً، ويأتي بأمثلة على قبيح التجنيس في شعر أبي تمام مما أورده الآمدي في الموازنة، مما يدل على تأثر العسكري برأي الآمدي في هذا الجانب[6].

6.3 المشاكلة

في اللغة: الشكل : المثل والشبه. وهذا شكله أي مثله، ويقال فلان شكل من أبيه وشبهه وفلان شكل فلان أي مثله في حالاته . وهذا شكل من هذا: أي من جنسه. والمشاكلة: الموافقة، يقال هذا لا يشاكلك أي لا يوفقك كالتشاكل. والمشاكلة: اتفاق الشيئين في الخاصة، وهي جمع أمر مع أمر يناسبه لا بالتضاد، وأصل التشاكل من الشكل وهو تقييد الدابة، والمشاكلة عند المتكلمين والحكماء هي الاتحاد في الشكل[7]

---

(1) الآمدي، الموازنة،441/1

(2) المصدر نفسه، 291/1

(3) المصدر نفسه، 291/1

(4) المصدر نفسه، 292/1

(5) المصدر نفسه، 292/1

(6) أبو هلال، العسكري، الصناعتين، ص322-336 وقابل: الموازنة،282/1-287

(7) انظر: ابن منظور، لسان العرب والزبيدي، تاج العروس، مادة (شَكَلَ).

يكاد المعنى اللغوي – المثل والشبه والاتفاق بين الشيئين– يطابق المعنى الاصطلاحي.

قال الجاحظ موضحاً معنى المشاكلة في الشعر: "وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أُفرغ افراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدِّهان ... وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضياً موافقاً، كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مؤونة"[1]

فالمشاكلة عند الجاحظ تنتج عن عدم تنافر الألفاظ إذا ائتلفت أو ركبت معاً، وهو يرى كذلك أن عدم التشاكل بين الألفاظ في الكلام يُعثّر اللسان، ثم يربط بين مشاكلة اللفظ لمعناه، ويعد سخيف الألفاظ مشاكلاً لسخيف المعاني، فيقول:" إلا أني أزعم أن سخيف الألفاظ مشاكل لسخيف المعاني[2]؛ لأن "الشيء لا يحن إلا إلى ما يشاكله"[3].

والمشاكلة عند ابن وهب تكون في حسن اختيار المعنى المناسب للمقام المناسب، فمما يلزم الشاعر في قول الشعر:" أن لا يخرج في وصف أحد ممن يرغب إليه ، أو يرهب منه، أو يهجوه، أو يمدحه، أو يغازله، عن المعنى الذي يليق به أو يشاكله"[4]

أما الآمدي فيعرّف المشاكلة في بدء حديثه عنها بأنها هي " الكلام الذي يدل بعضه على بعض، ويأخذ بعضه برقاب بعض. [5]

ولعل الآمدي في حديثه عن المشاكلة ومحاسنها في الشعر يتبع ما قاله قدامة في حديثه عن الائتلاف والتوشيح ، فيقول: فيمن دعا من النقاد إلى تعلق الكلام بعضه ببعض:"وإنما أرادوا المعاني إذا وقعت ألفاظها في موقعها، وجاءت الكلمة مع

---

(1) الجاحظ، البيان والتبيين، 67/1

(2) المصدر نفسه، 145/1

(3) المصدر نفسه، 138/1

(4) ابن وهب، ابو الحسن اسحاق الكاتب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، منشورات جامعة بغداد، بغداد، ط1، 1967، ص181

(5) الآمدي، الموازنة،299/1

أختها المشاكلة لها التي تقتضي أن تجاورها لمعناها: إما على الاتفاق، أو التضاد، حسبما توجبه قسمة الكلام، وأكثر الشعر الجيد هذه سبيله"[1]

ثم يورد الآمدي الأمثلة على المشاكلة من القرآن الكريم والشعر العربي، توضح هذا الفن. ومن أمثلته من القرآن الكريم قوله تعالى:

{وجزاء سيئة سيئة مثلها}[2] فيقول في هذه الآية:" ومعلوم أن الثانية ليست بسيئة،وإنما هي جزاء عن السيئة"[3] ومثله قوله تعالى: { إن تسخرو منا فإنا نسخر منكم}[4] فيقول الآمدي:" والفعل الثاني ليس بسخرية ، ومثل هذا في الشعر والكلام كثير مستعمل"[5]. ثم ينتقل الآمدي للاستشهاد على المشاكلة من الشعر العربي، ومن ذلك قول زهير بن أبي سلمى :

سئمتُ تكاليفَ الحيَاةِ ومَنْ يعِيشْ ثمانِينَ حولاً لا أبا لكَ يَسْأمِ

فيقول الآمدي معلقاً على هذا البيت:" لما قال: " ومن يعيش ثمانين حولاً" وقدم أول البيت "سئمت" اقتضى أن يكون في آخره "يسأم" وكذلك قوله أيضاً :

الستْرُ دُونَ الفاحِشات ومَا يَلْقاكَ دُونَ الخَيرِ مِنْ سِتْرِ

فالستر الأول اقتضى الستر الثاني وكذلك قوله:

وَمَنْ لا يقدّمْ رجلِهُ مطمئنةً فَيثبِتَها في مُستَوى الأَرضِ تَزْلَقِ

لما قال:ومن لا يقدم رجله مطمئنةً اقتضى أن يأتي في آخر البيت "يزلق".[6]

ومن شواهده أيضاً في هذا الجانب قول امرئ القيس:

أَلاَ إنَّ بَعْدَ العدم لِلمرء قُنْوةً وَبَعَد المَشِيبِ طُولَ عُمْرٍ وَقَلْبَاً

فيقول الآمدي معلقاً على ذلك البيت:

---

(1) الآمدي، الموازنة، 297/1

(2) سورة الشورى، آية:40

(3) الآمدي، الموازنة، ص277-278

(4) سورة هود، آية: 38

(5) الآمدي، الموازنة، 277/1-278

(6) انظر: المصدر نفسه، 297/1-298

"اقتضى"العدم"في البيت أن يأتي بعد "قنوة" وكذلك اقتضى قوله:" وبعد المشيب" قوله:"طول عمر وملبسا"، ومثله قول امرئ القيس:

فَإِنْ تَكتمُوا الدَّاءَ لا نُخْفِهِ وإنْ تقصِدُوا لدمِ نَقْصِدِ[1]

فنلاحظ أن الآمدي قد ربط المشاكلة بالشعر الجيد الذي يدل بعضه على بعض وتقتضي فيه كل لفظة ما بعدها، بحيث إذا أنشدت صدر البيت علمت ما يأتي في عجزه.

ففهم الآمدي للمشاكلة، يقترب كثيراً من فهم النقاد والبلاغيين السابقين له، غير انه أكثر من الشواهد، والآيات القرآنية الدالة على هذا المصطلح.

7.3 المطابقة

في اللغة: تشير المعاجم اللغوية إلى أن كلمة الطباق مأخوذة من الفعل الثلاثي (طبق)، فيقال: طابق فلان فلاناً على الأمر: إذا مالاه عليه، وطابق البعيد وغيره: إذا وضع خفي رجليه في موضع يديه وطابق بين الشيئين: جعلهما على حذوٍ واحد والمطابقة: الموافقة، والتطابق: الاتفاق والمطابقة أيضاً: المشي المقيد، ويقال: أطبقوا على الأمر إذا اجتمعوا عليه متوافقين غير متخالفين[2].

المطابقة اصطلاحاً: هي " الجمع بين الضدين أو بين الشيء وضده في كلام أو بيت شعر "[3].

ويبدو لي أن التعريفات السابقة تشير إلى الموافقة والمشابهة والمماثلة ولا تدلل على المعنى الاصطلاحي للطباق الذي يعني: الجمع بين الضدين، وأنا أتفق بذلك مع ابن حجة الحموي وعبد العزيز عتيق، بعدم وجود مناسبة وعلاقة واضحة بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي للطباق[4] .

---

(1) الآمدي، الموازنة،298/1

(2) انظر: مادة (طَبَقَ)، ابن منظور: لسان العرب، والفيروز آبادي: القاموس المحيط، والزبيدي: تاج العروس والمقري: المصباح المنير.

(3) عبد العزيز عتيق، علم البديع، ص77.

(4) انظر: الحموي، ابن حجة، خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق عصام شعيتو، دار مكتبة بيروت، (د،ط)، 1987، 156/1؛ وانظر: عتيق، عبد العزيز، علم البديع، ص77

انطلق الناقد ابن قتيبة في تناوله لمفهوم الطباق من وجهة نظر دينية تقوم على محاولة فهم القرآن الكريم، فنلمح الطباق عنده من خلال تفسير الآيات القرآنية المشتملة عليه، ويتضح حديثه عن معنى التضاد بين الألفاظ من خلال قوله: "الاختلاف نوعان: اختلاف تغاير، واختلاف تضاد، فاختلاف التضاد لا يجوز، ولست واجده بحمد الله في شيء من القرآن إلا في الأمر والنهي من الناسخ والمنسوخ"[1] .

فلم يتطرق ابن قتيبة إلى الطباق بصورة مباشرة وربما يدل ذلك على أن الطباق كان موجوداً في تلك الفترة ولكنه لم يعرف كمصطلح مستقل.

وقد أخذت ظاهرة الطباق عند ثعلب منحاً آخر يختلف عن باقي النقاد، تمثل هذا بما يعرف عنده (بمجاورة الأضداد)[2]، وهو ذكر الشيء ما يعدم وجوده كقوله تعالى: { لا يموت فيها ولا يحيى }[3]، ويكتفي ثعلب بعرض الأمثلة دون تعليق أو رأي يذكر، والملاحظ أن ثعلب قد فهم الطباق على أساس المضادة بين الألفاظ فالموت ضد الحياة وهكذا، فاستبدل مصطلح الطباق بقالب جديد هو مجاورة الأضداد، أما المطابقة فقد ألبسها ثعلب ثوباً جديداً يختلف عن الفهم العام لها، يقول:"المطابقة تكرير اللفظة بمعنيين مختلفين"[4]، وهذا التعريف ينطبق على ما يعرف عند النقاد والبلاغيين بالجناس، ولكن لو رجعنا إلى الأمثلة التي مثل بها للمطابقة،نجد أن هناك تناقصاً بينها ما أكد عليه ثعلب في التعريف. صحيح أن اللفظة تتكرر مرتين، إلا أنها في المرة الثانية تكون منفية كقوله تعالى: {ويأتيه الموت من مكان وما هو بميت}[5]، وقوله تعالى:{وترى الناس سكارى وما هم بسكارى}[6]، ولعل هذا الاضطراب والخلط يعود باعتقادي إلى عدم وضوح المعنى

---

(1) ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ص40

(2) ثعلب، قواعد الشعر، ص53

(3) سورة الأعلى، آية: 13.

(4) ثعلب، قواعد الشعر، ص56.

(5) سورة إبراهيم، آية: 14.

(6) سورة الحج، آية: 22.

اللغوي للطباق وقربه من معنى الجناس كما ذكرت سابقاً من جهة ولتعدد المسميات الدالة على الطباق من جهةٍ أخرى، كالتضاد والتخالف، والتقابل والتناقض والتكافؤ.

ووضع ابن المعتز الطباق في الباب الثالث من أبواب كتابه البديع، وأورد المعنى اللغوي له، وتتبع وروده في الشعر والنثر ومع أن أمثلة ابن المعتز التي أوردها تدل على فهمه الصحيح لمعنى الطباق في العربية إلا أنه لم يعرفه ولم يوضح الفرق بينه وبين الجناس.

ويعود قدامة بن جعفر ليخلط بين الطباق والجناس مرة أخرى فعد الطباق في باب ائتلاف اللفظ والمعنى وقرنه مع الجناس، وعرف عنده بالتكافؤ وهو أول من أطلق على الطباق هذه التسمية يقول:" وقد يضع الناس من صفات الشعر المطابق والمجانس وهما داخلان في باب ائتلاف اللفظ والمعنى ومعناهما أن تكون في الشعر معانٍ متغايرة قد اشتركت في لفظة واحدة وألفاظ متجانسة مشتقة فأما المطابق: فهو يشترك في لفظة واحدة بعينها"[1].

وما نكاد نصل إلى الآمدي، حتى نجده قد استطاع أن يفرق بين الطباق والجناس تفريقاً واضحاً وأن يفصل بينهما بالشكل الصحيح، فيأخذ الآمدي في دراسة الطباق ويحلله تحليلاً لغوياً، ومن التعريفات اللغوية التي أطلقها الآمدي للطباق قوله:" يقال طابقت الفرس إذا وقعت قوائم رجليه في موضع قوائم يديه في المشي أو العدو"[2]، لينتقل من التعريف اللغوي للمعنى الاصطلاحي فيعرفه بأنه :" مقابلة الحرف بضده أو ما يقارب الضد"[3]،" ولعله يعني بما يقارب الضد هو ما لا يقع بالتضاد في اللفظ وإنما في المعنى"[4]، معللاً سبب تسمية الطباق بهذا الاسم بقوله: "إنما قيل مطابق لمساواة أحد القسمين صاحبة، إن تضادا أو اختلفا في المعنى، ألا ترى إلى قولهم في أحد المعنيين إذا لم يشاكل صاحبه: ليس هذا طبق هذا، وقولهم

---

(1) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص92

(2) الآمدي، الموزانة،288/1

(3) المصدر نفسه،288/1

(4) القرعان، فايز، التقابل والتماثل في القرآن الكريم، المركز الجامعي، اربد، ط1، 1994، ص37

في المثل:" وافق شن طبقة"[1] والطبق للشيء إنما قيل له طبق لمساواته إياه في المقدار، إذا جعل عليه أو غطى به، وإن اختلف الجنسان"[2] فحقيقة الطباق عنده: "إنما هو مقابلة الشيء بمثل الذي هو على قدره، فسموا المتضادين إذا تقالا متطابقين"[3]، صحيح ان المعنى اللغوي للمطابقة كما تقدم يقوم على مبدأ التشابه والتماثل، إلا أن الآمدي استطاع أن يتوصل من خلاله إلى معنى جديد للطباق، يقوم على الجمع بين معنيين متضادين مع مراعاة التقابل.

ولعلنا نلاحظ مدى التطور الذي أحدثه الآمدي لهذه الظاهرة، وذلك أنه حاول أن يخرج الطباق من معناه اللغوي الذي ظل يتردد عند النقاد كثعلب وابن المعتز وقدامة بن جعفر إلى معناه الاصطلاحي الذي يقوم على إبراز عنصر المفارقة بين الأضداد، فهو إن اتكأ على الشواهد والأمثلة التي طرقها ابن المعتز في بديعه إلى حد كبير، إلا أنه استطاع الوصول إلى حقيقة الطباق ومعناه الاصطلاحي من خلال المعنى اللغوي.

فمعنى الطباق عند الآمدي هو المخالفة والتضاد وهو ما ذهب إليه جل النقاد فيما بعد[4]، مخالفاً قدامة بن جعفر في تسمية الطباق"بالتكافؤ"[5].

والآمدي كعادته يورد الآيات القرآنية والشواهد الشعرية للمصطلح الذي يتحدث عنه، فيحلل قوله تعالى: {لتركبن طبقاً عن طبق}[6]، فيقول:" أي حالاً بعد حال، ولم يرد تساويهما في تمثيل المعنى، وإنما أراد عز وجل- وهو أعلم- تساويهما فيكم، وتغيرهما إياكم؛ بمرورهما عليكم"[7]،

---

(1) الميداني، أحمد بن محمد، مجمع الأمثال، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الفكر، (د،ط)، (دت)، 359/2.

(2) الآمدي، الموازنة،288/1

(3) المصدر نفسه،289/1

(4) كأبي هلال العسكري، واسامة بن منقذ، والسكاكي، وابن رشيق القيرواني.

(5) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص78

(6) سورة الانشقاق، آية :19

(7) الآمدي، الموازنة،ج288/1

ومثل هذا التفسير للآيات يكشف لنا عن عمق فهم الآمدي لهذا المصطلح فنجده ينطلق من المعنى اللغوي للطباق ليصل الى حده .

ويتفق ابن سنان الخفاجي مع الآمدي في معارضة قدامة بن جعفر لتسمية الطباق بالمتكافئ فيقول: " وأنكر ذلك عليه أبو القاسم الحسن بن بشر... ويقول : فاتفق الأخفش والآمدي على مخالفة أبي الفرج في التسمية"[1].

ومن خلال العرض السابق أجد أن الآمدي قد نحى بالطباق منحاً جديداً وذلك بتناوله إياه كإحدى الوسائل أو الأدوات التي يحكم بها على صحة الشعر، فالطباق" كان طرفاً من الأطراف النقدية التي وجهت إلى أبي تمام"[2]، حيث أفرد الآمدي فصلاً مستقلاً لما يستكره عن أبي تمام من الطباق، فضلاً عن استطاعته التمييز بينه وبين الجناس واستنباط المعنى الاصطلاحي من معناه اللغوي، الأمر الذي يدل على أن هذا المصطلح قد أخذ أهمية كبيرة عنده.

8.3 المعاظلة

المعاظلة في اللغة : ركوب الشيء بعضه بعضاً، يقال تعاظلت الإبل بالأعناق: إذا لفت بعضها ببعضٍ، ومنه تعاظلت الكلاب والجراد: تراكبت عند السفاد والبيض، وهي متعاظلات وعظلى. والعظال في القوافي التضمين، وتعاظلوا عليه تعظيلاً أي اجتمعوا، وكان زهير لا يعاظل بين القول أي لا يكرره. وفلان يعاظل في الكلام: إذا أتى الرجيع من القول. [3]

والمعاظلة في الاصطلاح: هي من عيوب الشعر ويقصد بها تركيب الكلام وترادف ألفاظه على جهة التكرير واشتقاقه من قولهم: تعاظلت الجراد، وهي: استعمال اللفظة في غير موضعها من المعنى. [4]

---

(1) الخفاجي، ابن سنان، سر الفصاحة، ص234-240،وقابل: الموازنة،1/288-291

(2) ضيف، شوقي، البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، مصر، (د،ط)، 1965، ص76.

(3) انظر: ابن منظور، لسان العرب، والفيروزآبادي، القاموس المحيط، والزبيدي، تاج العروس، مادة، (عَظَلَ)

(4) انظر: طبانة، بدوي، معجم البلاغة العربية، ص 427-428 وإنعام فوال، المعجم المفصل في علوم البلاغة، ص122

فنلاحظ أن اشتقاق معنى المعاظلة مأخوذ من المعنى اللغوي مما يدل على ارتباط المعنى الاصطلاحي بالمعنى اللغوي.

عرّف ثعلب المعاظلة بأنها:" مداخلة الشيء في الشيء".[1] وذكرها ابن قتيبة دون أن يعرفها وذلك في معرض إراده لقول عمر بن الخطاب يمدح زهيراً بن أبي سلمى بقوله: " أنشدوني لا شعر شعرائكم، قيل ومن هو؟ قال: زهير، قيل وبم صار كذلك؟ قال: كان لا يعاظل بين القول، ولا يتبع حوشي الكلام، ولا يمدح الرجل إلا بما هو فيه"[2] .

وعدّها قدامة بن جعفر من عيوب اللفظ وفاحش الاستعارة ، فقال: "سألت أحمد بن يحيى عن المعاظلة، فقال: مداخلة الشيء في الشيء، يقال: تعاظل الجرادتان، وعاظل الرجل المرأة إذا ركب أحدهما الآخر، وإذا كان الأمر كذلك فمحال أن يُنكر مداخلة بعض الكلام في ما يُشبهه من بعض أو في ما كان من جنسه وبقي النكير إنما هو في أن يدخل بعضه في ما ليس من جنسه وما هو غير لائق به، وما أعرف ذلك إلا فاحش الاستعارة"[3]. فقدامة في نقله لهذا الرواية يذم المعاظلة في القول ولا يعدها من محاسن الكلام، لما فيها من تعويص المعنى وتعقيده.

أما الآمدي فقد كان تناوله لهذا المصطلح ضمن الباب الذي أفرده لسوء نسج أبي تمام وتعقيد نظمه ووحشي ألفاظه، فيعرف المعاظلة في مستهل هذا الباب بأنها:" مداخلة الكلام بعضه في بعض، وركوب بعضه لبعض، كقولك: تعاظل الجراد،

---

* المعاظلة تنحصر في خمسة أضرب: المعاظلة بتكرير الأحرف المفردة، وفي الألفاظ المفردة، وفي الصيغ المفردة من غير الأدوات، وبالصفات المتعددة وأخيراً في بيان المعاظلة بالإضافة المتعدة، انظر انعام فوال، المعجم المفصل في علوم البلاغة، ص70.

(1) انظر: النحّاس، أحمد بن محمد بن إسماعيل، صناعة الكتاب، تحقيق بدر أحمد ضيف، دار العلوم العربية، بيروت، ط1، 1990، ص242

(2) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، 137/1-138

(3) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص103

وتعاظلت الكلاب، ونحوهما مما يتعلق بعضه ببعض عند السفاد"[1]. ثم يستشهد بقول عمر بن الخطاب –رضي الله عنه– في مدحه لزهير بن أبي سلمى أنه كان " لا يعاظل بين الكلام"[2].

وقد خطأ الآمدي قدامة بن جعفر في بعض أمثلة المعاظلة وهذا ما نص عليه الآمدي نفسه بقوله "إن أبا الفرج قدامة بن جعفر قد ذكر مصطلح المعاظلة في كتابه نقد الشعر ومثّل له أمثلة، فغلظ في أمثلة المعاظلة غلطاً قبيحاً، وقد ذكرتُ ذلك في كتاب بينت فيه جميع ما وقفت عليه من سهوه وغلطة"[3]. ويذكر الآمدي ضرباً غثاً من المعاظلة وهو :" شدة تعليق الشاعر ألفاظ البيت بعضها ببعض، وأن يداخل لفظه من أجل لفظة تشبهها أو تجانسها، وإن أخل بالمعنى وذلك كقول أبي تمام:

خان الصفَاء أخٌ خان الزّمانُ أخاً عَنهُ فلمْ يتخوَّن جسمه الكمدُ

فيقول الآمدي معلقاً على البيت السابق:

فانظر إلى أكثر ألفاظ هذا البيت، وهي سبع كلمات آخرها قوله: عنه ما أشد تشبث بعضها ببعض، وما أقبح ما اعتمده من إدخال ألفاظ في البيت من أجل ما يشبهها. وهي قوله :" خان" "وخان" و"يتخون" وقوله: "أخ"و "أخاً"[4]

ويضيف الآمدي بقوله: ومن ذلك أيضاً قول أبي تمام:

يايَوْمَ شرَّدَ يَوْمَ لهوِي لهوُهُ بَصبَابتي وأذَلَّ عِزَّ تجلُّدِي

فهذه الألفاظ إلى قوله :"بصبابتي" كأنها أيضاً سلسلة في شدة تعلق بعضها ببعض، وقد كان أيضاً يستغنى عن ذكر اليوم في قوله:" يوم الهوى"؛ لأ، التشريد إنما هو واقع بلهوه، فلو قال: يايوم شرد لهوى لكان أصح في المعنى من قوله: " يا يوم شرد يوم الهوى وأقرب في اللفظ؛ فجاء باليوم الثاني من أجل اليوم الأول،

---

(1) الآمدي، الموازنة، 293/1

(2) المصدر نفسه، 293/1

(3) انظر: المصدر نفسه، 294/1

(4) المصدر نفسه،294/1-295

وباللهو الثاني من أجل اللهو الذي قبله، ولهو اليوم أيضاً بصبابته هو من وساوسه وخطائه ولا لفظ هو أولى بالمعاظلة من هذه الألفاظ"[1] .

وممن تأثر بالآمدي في هذا المصطلح أبو هلال العسكري فيأخذ بقول الآمدي في تعريفه للمعاظلة في الكلام وينكر تعريفات قدامة بن جعفر وشواهده.[2]

وتبنّى ابن سنان الخفاجي كذلك هذا المصطلح عند الآمدي، فنجده يعيب تفسير قدامة لهذه اللفظة ويأتي بأمثلة الآمدي في الرد عليه ثم يعقب على ذلك بقوله:" وهذا الذي ذكره أبو القاسم- رحمه الله- صحيح ويجب أن يقتدى به في هذا الباب، وقد بين المعاظلة، وفرق بينهما وبين غيرها من العيرب بالتمثيل الذي ذكره"[3].

ومما سبق نجد أن الآمدي قد فهم مصطلح المعاظلة فهماً دقيقاً وشاملاً فعرفها تعريفاً واضحاً، فاستطاع أن يخطئ قدامة بن جعفر في فهمه لها مبيناً الصواب في ذلك من خلال الشواهد الدالة على ما ذهب إليه ، فكان موضع اقتداء وتأثر في هذا المصطلح من قبل النقاد اللاحقين له.

---

(1) الآمدي، الموازنة، 295/1

(2) انظر: أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص163

(3) الخفاجي، ابن سنان، سر الفصاحة، ص187

الخاتمة

وبعد هذه الرحلة الطويلة التي طوَفت بها في ربوع المصطلح النقدي والبلاغي عند الآمدي يمكن القول: على الرغم من أن جُل مؤلفات الآمدي النقدية قد فقدت والتي لو بقيت لشكلت تراثاً حضارياً ضخماً، إلا أن كتاب الموازنة – وهو كتابه الوحيد في النقد – قد شكل نغمة جديدة ووثبة جريئة في تطور النقد الأدبي، استطاع الآمدي من خلاله أن يؤصّل لكثير من القضايا والمصطلحات النقدية والبلاغية، وأن يفتح الباب للبحث والدراسة لمن جاء بعده من البلاغيين والنقاد والباحثين في هذا المجال.

وقد خلصت الدراسة لنتائج عدة أهمها:

1. إن الدراية المثمرة للمصطلح لا تكون مجدية إلا إذا تناولت أبعاده الثلاثة: اللغوي والتاريخي والنقدي، وألقت الضوء على كل جانب من هذه الجوانب الثلاثة، بحيث تؤدي في النهاية إلى إيضاح الطريق إلى إنتاج المصطلح النقدي.
2. تأثر الآمدي بالنقاد والبلاغيين الذين سبقوه أمثال الجاحظ وابن طباطبا العلوي وقدامة بن جعفر، كما كان له تأثير في بعض النقاد الذين جاءوا بعده كأبي هلال العسكري وعبد القاهر الجرجاني، وابن سنان الخفاجي والقاضي الجرجاني الذي يعد من أكثر النقاد تأثرا به؛ ولعل ذلك يعود لقرب عهده من الآمدي.
3. عني الآمدي بالشاهد عناية كبيرة بوصفه مطلباً جمالياً فجاءت شواهده متنوعة من كلام الله عز وجل وحديث نبيه ﷺ ، وكلام العرب والشعر بعصوره المختلفة التي تدل بدورها على ثقافته الواسعة والمتنوعة من أدبية ونقدية ونحوية وتاريخية ودينية.
4. لم يعتمد الآمدي آراء سابقيه اعتمادا أساسياً في تحديد دلالة المصطلح إنما كان يعرض لحد المصطلح في بعض الأحيان حسب رأيه وأحياناً يلتقي معهم وأحياناً أخرى يخالفهم، ومن ذلك مخالفته لقدامة بن جعفر بعض التسميات كتسمية الطباق بالتكافؤ وتسمية المعاظلة بفاحش الاستعارة.

5. إن اهتمام الآمدي بوضع الحدود الاصطلاحية الدقيقة للمصطلحات متفاوت من مصطلح لآخر، فقد كانت بعض المصطلحات عنده تحظى بشرح وتحليل وأمثلة أكثر من غيرها من مثل: السرقة والاستعارة، واللفظ والمعنى.
6. كان الآمدي مجددا في طرحه لبعض المصطلحات التي كانت مستخدمة من قبله فسعى إلى التوسع بها وتفريع بعضها مثل توارد الخواطر وعمود الشعر والموازنة وحسن الابتداء وحسن التخلص.
7. لوحظ أن المصطلحات النقدية والبلاغية التي حشدها الآمدي في كتابه ترجع في أصل اشتقاقها إلى جذور لغوية معجمية فجل هذه المصطلحات تستمد تسميتها من المعجم العربي؛ ولذا فقد كنت غالباً ما أجد توافقاً في الدلالة بين المعنى اللغوي والمدلول النقدي والبلاغي للمصطلح.
8. سعى الآمدي إلى ترسيخ النقد المنهجي القائم على التطبيق والموازنة والتحليل والتعليل.
9. إن المصطلح لم يستقر نهائياً على يد الآمدي، بل إن الكثير من المصطلحات لما تأخذ شكلها النهائي بعد، كما أنه لم يحدد مفهوم بعض المصطلحات وعناصرها بدقة كما حدد فيما بعد عند اللاحقين، – وإن كان قد سعى إلى ذلك– فلم تكن قد تشكلت حتى ذلك العصر صورة نهائية للمصطلح النقدي ولا للمصطلح البلاغي، بحيث يأتي جامعاً وتستكمل أدوات البحث فيه.

الحمد لله الذي أعان، وسبحانه بكرة وعشياً على أنه أراد لهذه الدراسة أن تكون، وباسمه ابتدأت وإليه المنتهى.

المراجع

الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر (ت370هـ/981م)، 1972، **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط2.

الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر، 1961، **المؤتلف والمختلف**، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار إحياء الكتاب العربي، القاهرة، (د،ط).

الأزهري، أبو منصور محمد أحمد (ت370هـ/981م)، 1964، **تهذيب اللغة**، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، الدار القومية للطباعة، مصر، (د،ط).

إسماعيل، عز الدين، 1987، (**"أما قبل" افتتاحية مجلة فصول**)، المجلد السابع، العدد الثالث والرابع، ص4.

الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين (ت356هـ/967م)، 1994، **كتاب الأغاني**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1.

الأصمعي، أبو سعيد عبد الملك بن قريب (ت216هـ/831م)، 1953، **فحولة الشعراء**، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي وطه محمد الزيني، المطبعة المنيرية، القاهرة، ط1.

امرؤ القيس، 1984، **الديوان**، شرح وتحقيق: محمد أبي الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط4.

بدوي، أحمد أحمد، 1994، **أسس النقد الأدبي عند العرب**، دار النهضة، مصر، (د،ط).

البريكي، فاطمة عبد الرحمن، 2003، **نظرية التناص في النقد العربي القديم**، رسالة دكتوراه مخطوطة، الجامعة الأردنية.

البغدادي، محمد بن حيدر (ت517هـ/1123م)، 1981، **قانون البلاغة في نقد النثر والشعر**، تحقيق: محسن غياض عجيل، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1.

أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي (ت232هـ/847م)، 1951، **الديوان**، شرح الخطيب التبريزي، دار المعارف، مصر، ط3.

تهانوي، محمد علي (ت1158م)، 1998، **كشاف اصطلاحات الفنون**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1.

ثامر، فاضل، 2002، **المصطلح بوصفه تعبيراً عن الوعي المنهجي في الخطاب النقدي العربي الحديث**، مجلة ثقافات، البحرين، العدد الثالث.

ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى بن (ت291هـ/904م)، 1948، **قواعد الشعر**، شرح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة ومطبعة مصطفى الحلبي، ط1.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت255هـ/869م)، (د،ت)، **البيان والتبيين**، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، (د،ط).

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، (د،ت)، **كتاب الحيوان**، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د،ط).

الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد (ت471هـ/1079م)، 1991، **أسرار البلاغة**، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، جدة، ط1.

الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، 2004، **دلائل الإعجاز**، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة ، ط5.

الجرجاني، علي بن محمد بن علي، (ت816هـ/1413م)، 1998، **التعريفات**، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط4.

الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز (ت392هـ/1002م)، 1966، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، (د،ط).

الجمحي، محمد بن سلام (ت231هـ/846م)، (د،ت)، **طبقات فحول الشعراء**، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، (د،ط).

ابن جني، أبو الفتح عثمان (ت392هـ/1002م)، 1987، **الخصائص**، تحقيق: علي محمد النجار، الهيئة العامة المصرية للكتب، ط3.

الجوزو، مصطفى، 1988، **نظريات الشعر عند العرب الجاهلية والعصور الإسلامية**، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط2.

الجوهري، إسماعيل بن حماد (ت393هـ/1003م)، 1984، **تاج اللغة وصحاح العربية**، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط3.

الحاتمي، أبو علي محمد بن الحسن (ت388هـ/988م)، 1979، **حلية المحاضرة**، تحقيق: جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر، العراق، (د،ط).

الحديدي، عبد اللطيف محمد السيد، 1998، **السرقات الشعرية بين الآمدي والجرجاني في ضوء النقد الأدبي القديم والحديث**، مصر، ط1.

الحريري، أبو محمد القاسم بن علي، 1299، **درة الغواص في أوهام الخواص**، شرح: أحمد شهاب الدين الخفاجي، مطبعة الجوائب، القسطنطينية، ط1.

أبو حمدة، محمد علي، 2004، **أبو القاسم الآمدي وكتاب الموازنة**، دار عمار، عمان، ط1.

أبو حمدة، محمد علي، 1969، **النقد الأدبي حول أبي تمام والبحتري في القرن الرابع الهجري**، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط1.

الحموي، ابن حجة (ت837هـ/1434م)، 1987، **خزانة الأدب وغاية الأرب**، تحقيق عصام شعيتو، دار مكتبة بيروت، (د،ط).

الحيادرة، مصطفى طاهر، 2003، **من قضايا المصطلح اللغوي العربي نظرة في توحيد المصطلح واستخدام التقنيات الحديثة لتطويره**، عالم الكتب الحديثة، إربد، (د،ط).

الخفاجي، عبد الله بن سعيد بن سنان (ت466هـ/1074م)، 1952، **سر الفصاحة**، تحقيق: عبد المتعال الصعيدي، مطبعة محمد علي صبيح، مصر، (د،ط).

ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد (ت808هـ/1405م)، (د،ت)، **المقدمة**، تحقيق: علي عبد الواحد وافي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ط2.

ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر (ت681هـ/1282م)، (د،ت)، **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، (د،ط).

خليفة، حاجي (ت1067هـ/1656م)، 1943، **كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون**، تحقيق: محمد شرف الدين ورفعت بيلكة الكليسي، وكالة المعارف، استنبول، (د،ط).

الخوانساري، محمد باقر، (د،ت)، **روضات الجنات في أصول العلمـــاء والـــسادات**، طهران، (د،ط).

الداية، فايز، 1978، **الجوانب الدلالية في نقد الشعر في القرن الرابع الهجري**، دار الملاح، ط1.

أبو الرضا، سعد، **البلاغة العربية بين القيمة والمعيارية**، ط1، 1984.

الرماني والخطابي وعبد القادر الجرجاني، 1968، **ثلاث رسائل في إعجاز القرآن**، تحقيق: محمد خلف الله و محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط2.

الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني (ت1213هـ/1798م)، 1995، **تاج العروس من جواهر القاموس**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1.

الزركلي، خير الدين، **الأعلام**، دار العلم للملايين، لبنان، ط11، 1995.

السيد، صبري إبراهيم، 1996، **المصطلح العربي الأصـــل والمجـــال الـــدلالي**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، (د،ط).

سلوم، داود، 1981، **مقالات في تاريخ النقد العربي**، دار الرشيد، العراق، (د،ط).

سلام، محمد زغلول، 1972، **أثر القرآن في تطور النقد العربـــي**، دار المعـــارف، القاهرة، ط3.

السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن (ت911هـ/1505م)، 1979، **بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة**، تحقيق: محمد أبو الفـــضل إبـــراهيم، دار الفكـــر، القاهرة، (ط2).

السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن، (د،ت)، **شرح شـــواهد المغنـــي**، دار مكتبـــة الحياة، بيروت، (د،ط).

الشايب، أحمد، 1964، **أصول النقد الأدبي**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط7.

الصفار، ابتسام مرهون، وناصر حلاوى، (د،ت)، **محاضرات في تاريخ النقد عنـــد العرب**، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، (د،ط).

الصولي، محمد بن يحيى (ت335هـ/947م)، (د،ت)، **أخبار أبي تمـــام**، تحقيـــق: خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي، دار الآفـــاق الجديدة، بيروت، (د،ط).

ضيف، شوقي، 1965، **البلاغة تطور وتاريخ**، دار المعارف، مصر، (د،ط).
ضيف، شوقي، (د،ت)، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، دار المعارف، مصر، ط7.
ابن طباطبا محمد بن أحمد العلوي (ت322هـ/)، 1956، **عيار الشعر**، تحقيق: طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، (د،ط).
طبانة، بدوي، 1988، **البيان العربي**، دار المنارة، جدة، ط7.
طبانة، بدوي، 1956، **السرقات الأدبية**، مصر، (د،ط).
طرفة بن العبد، 2000، **الديوان**، شرح الأعلم الشنتمري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2.
عباس، إحسان، 1993، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، دار الشروق، عمان، ط2.
عباس، إحسان، 1987، **فن الشعر**، دار الشروق، عمان، ط4.
عبد الباقي، محمد فؤاد، 1988، **المعجم المفهرس الألفاظ الحديث النبوي**، دار الدعوة، استانبول، (د،ط).
عبد الجليل، محمد بدري، 1984، **براعة الاستهلال في فواتح القصائد والسور**، المكتب الإسلامي، القاهرة، ط2.
عبد الرحمن، محمد فوزي مصطفى، 1983، **الموازنة بيئتها ومناهجها في النقد الأدبي**، دار قطري بن الفحاءة، قطر، (د،ط).
عبد القادر حسين، 1983، **فن البديع**، دار الشروق، بيروت، ط1.
عبد النور، جبور، 1979، **المعجم الأدبي**، دار العلم للملايين، بيروت، ط1.
عتيق، عبد العزيز، 1985، **علم البديع**، دار النهضة العربية، بيروت، (د،ط).
العزام، جبر خالد، 2000، **اللياقة في النقد العربي القديم**، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة اليرموك،.
العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله (ت395هـ/934م)، 1986، **الصناعتين: الكتابة والشعر**، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، (د،ط).

العشماوي، محمد زكي، (د،ت)، **قضايا النقد الأدبي المعاصر**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط1.

عصفور، جابر، 1992، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3.

العلوي، يحيى بن حمزة (ت745هـ/1344م)، 1914، **الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**، دار الكتب الخديوية، مصر، (د،ط).

ابن أبي عون (ت322هـ/934م)، 1950، **التشبيهات**، عني بتصحيحه: محمد عبد المعين خان، مطبعة جامعة كمبردج، (د،ط).

ابن فارس، الصاحبي (ت395هـ/1005م)، 1993، **في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها**، تحقيق: عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف، بيروت، ط1.

فشوان، محمد سعد، 1985، **الدين والأخلاق في الشعر النظرة الإسلامية والرؤية الجمالية**، ط1.

فوّال، أنعام، 1992، **المعجم المفصل في علوم البلاغة**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1.

الفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب (ت817هـ/1414م)، 1995، **القاموس المحيط**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1.

الفيومي، أحمد بن محمد بن علي المقري (ت770هـ/1369م)، (د،ت)، **كتاب المصباح المنير**، دار القلم، بيروت، (د،ط).

ابن قتيبة، محمد بن مسلم (ت276هـ/890م)، 1954، **تأويل مشكل القرآن**، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، (د،ط).

ابن قتيبة، محمد بن مسلم، 2003، **الشعر والشعراء**، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، (د،ط).

قدامة بن جعفر (ت337هـ/949م)، (د،ت)، **نقد الشعر**، تحقيق: بونيبكر، مطبعة بريل، ليدن، (د،ط).

القرعان، فايز، 1994، **التقابل والتماثل في القرآن الكريم**، المركز الجامعي، اربد، ط1.

القفطي، جمال الدين علي بن يوسف (ت624هـ/1227م)، 1986، **أنباه الرواة على أنباه النحاة**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1.

قصّاب، وليد، 1985، **قضية الشعر في النقد العربي القديم**،المكتبة الحديثة، العين.

القضاة، بثينة سلمان، 1996، **المصطلح النقدي عند اللغويين النقاد من القرن الثاني حتى نهاية القرن الرابع الهجري**، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة اليرموك.

القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق (ت456هـ/1064م)، 1988، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، تحقيق: محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، ط1.

القرطاجني، أبو الحسن حازم (ت684هـ/1285م)، 1966، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد حبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، (د،ط).

الكفوي، أيوب بن موسى (ت1094هـ/1683م)، 1992، **الكليات**، تعليق عدنان درويش، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1.

المجالي، جهاد، 1994، **موقف النقاد العرب من ظاهرة التخاطر (توارد الخواطر)**، مؤتة للبحوث والدراسات، السلسلة أ : العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد التاسع، العدد الأول، ص144-147.

المجالي، جهاد، 1993، **موقف النقاد العرب القدامى من قضية الذوق الفني**، مؤتة للبحوث والدراسات، سلسلة أ: العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد الثامن العدد الثاني، ص170-171.

المرزباني، محمد بن عمران بن موسى (ت384هـ/994م)، 1965، **الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء**، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار النهضة مصر، (د،ط).

المسدي، عبد السلام، 1984، **قاموس اللسانيات، مقدمة في علم المصطلح**، دار الكتاب العربي، تونس، (د،ط).

المسدي، عبد السلام، (د،ت)، **المصطلح النقدي**، مؤسسات عبد الكريم عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، (د،ط).

مطلوب، أحمد وكامل حسن البصير، 1982، **البلاغة والتطبيق**، العراق، ط1.

مطلوب، أحمد، 1973، **اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري**، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1.

مطلوب، أحمد، 1997، **معجم المصطلحات البلاغية وتطورها**، المجمع العلمي العراقي، بغداد، (د،ط).

مطلوب، أحمد، 1989، **معجم النقد العربي القديم**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1.

ابن المعتز، عبد الله (ت296هـ/909م)، 1982، **كتاب البديع** تعليق: أغناطيوس كراشكوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3.

مندور، محمد، (د،ت)، **النقد المنهجي عند العرب**، دار النهضة للطباعة والنشر، القاهرة، (د،ط).

ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم (ت711هـ/1311م)، 1968، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، ط1.

المومني، قاسم، **أداة الناقد**، مجلة جامعة الملك سعود، المجلد الخامس، الآداب (1)، ص51.

المومني، قاسم، 1985، **الموازنة بين أبي تمام والبحتري تحليل ودراسة**، دار النشر المغربية، المغرب، (د،ط).

المومني، قاسم، 1982، **نقد الشعر في القرن الرابع الهجري**، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، (د،ط).

الميداني، أحمد بن محمد النيسابوري (ت518هـ/1124م)، (د،ت)، **مجمع الأمثال**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر، (د،ط).

الناقوري، إدريس، 1982، **المصطلح النقدي في نقد الشعر**، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، (د،ط).

ناصف، مصطفى، 2000، **النقد العربي نحو نظرية ثانية**، عالم المعرفة، الكويت، العدد 252، ص16.

النحاس، أحمد بن محمد بن إسماعيل (ت338هـ/998م)، 1990، **صناعة الكتاب**، تحقيق: بدر أحمد ضيف، دار العلوم العربية، بيروت، ط1.

ابن النديم، أبو الفرج محمد بن إسحاق بن يعقوب (ت438هـ/1047م)، 1994، **كتاب الفهرست**، تحقيق: إبراهيم رمضان، دار المعرفة، لبنان، ط1.

النويري، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب (ت733هـ/1332م)، (د،ت)، **نهاية الأرب في فنون الأدب**، دار الكتب، القاهرة، (د،ط).

هدّارة، محمد مصطفى، 1981، **مشكلة السرقات في النقد العربي دراسة تحليلية مقارنة**، المكتب الإسلامي، بيروت، ط3.

هند حسين طه، 1981، **النظرية النقدية عند العرب حتى نهاية القرن الرابع الهجري**، دار الرشيد، العراق، (د،ط).

ابن وهب ، أبو الحسن إسحاق الكاتب (ت335هـ/947م)، 1967، **البرهان في وجوه البيان**، تحقيق: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، منشورات جامعة بغداد، ط1.

وهبه، مجدي وكامل المهندس، 1984، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، ط2.

ياقوت الحموي، بن عبد الله الرومي (ت 626هـ/1229م)، 1993، **معجم الأدباء**، تحقيق: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، لبنان، ط1.

ياقوت الحموي، بن عبد الله الرومي، 1990، **معجم البلدان**، تحقيق: فريد عبد العزيز الجندي، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1.