



مؤسسة جائزة محمد العزيز سعود الصباح للدراسات والبحوث

أبوتمام بين ناقديه قديمًا وحديثًا

دراسة نقدية لمواقف الخصوم والأنصار

الدكتور عبدالله بن حمد المحارب

المدير العام للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم

الكويت

2014



جائزة بيتان للغة العربية



التدقيق الطباعي

محمود إبراهيم البجالي

الصف والتنفيذ

أحمد متولي أحمد جاسم

علاء محمود

الإخراج وتصميم الغلاف

محمد العلي

تصدر هذه الطبعة بمناسبة انعقاد الدورة الرابعة عشرة للمؤسسة

«دورة أبي تمام الطائي»

واحتفال المؤسسة بيوبيلها الفضي (١٩٨٩ - ٢٠١٤)

مراكش / المغرب

٢١ - ٢٣ أكتوبر ٢٠١٤

حقوق الطبع محفوظة

هاتف: +٩٦٥ ٢٢٤٣٠٥١٤

فاكس: +٩٦٥ ٢٢٤٥٥٠٣٩

E-mail: kw@albabtainprize.org

تصدير

لقد أمانا ومنذ إنشاء مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري بدور الشعر في حياة الأمة، وعملنا على تأكيد هذا الدور بكل الطرق والأساليب، باعتبار الشعر من أهم الأجناس الأدبية العربية، وهو ديوان العرب وسجلهم الموثوق الذي تغلغل في أدق شؤونهم وحفظها، وباعتبار الشاعر صاحب وعي متقدم بما وهبه الله من القدرة على الإبداع ونفاذ البصيرة.

إن الشعر لدى العربي إشباع للنفس والروح، ينهل منه ما يسر النفس ويسمو بالروح، فيحرك الوجدان ويطر به. وإذا كانت بريطانيا تفخر بشاعرها شكسبير، وفرنسا بشاعريها بودلير وهوجو، وروسيا تعزز بشاعرها بوشكين وإسبانيا بشاعرها لوركا، وإيران تنهيه على الدنيا بالشاعر عمر الخيام وحافظ وسعدي الشيرازي، أفلا يحق لأمة العرب أن تفخر بسلسلة ذهبية من شعرائها العظام منذ امرئ القيس وزهير والنابغة وليد مروراً بالبحثري وأبي تمام والمتنبي والمعري وأحمد شوقي والشابي والأخطل الصغير والسياب...؟ وهي سلسلة لم تنقطع منذ أكثر من خمسة عشر قرناً والعرب لديهم أكبر عدد من الشعراء بلا مراء..

إن هذا الكتاب «أبوتمام بين ناقدية قديماً وحديثاً» الذي تعيد مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري طباعته بمناسبة عقد «دورة أبي تمام» في شهر أكتوبر ٢٠١٤ هو دراسة نقدية معمقة كان قد قام بها الدكتور عبدالله المحارب كأطروحة لنيل درجة الماجستير وقام بطباعتها ككتاب للمرة الأولى في عام ١٩٩٢م.

والكتاب يتكون من أربعة أبواب، جاء الباب الأول بعنوان: «الخصومة حول القدماء والمحدثين، والباب الثاني عنوانه الخصومة حول أبي تمام في النقد القديم. والباب الثالث «أبوتمام في الموازنة»، والباب الرابع «أبوتمام والنقد الحديث»

لقد استطاع الشاعر الكبير أبوتمام بقوة شعره وغرائب معانيه وعمق فكره، أن يشغل نقاد الشعر لا في عصره فحسب بل في كل العصور وإلى يومنا هذا، وانقسم النقاد والدارسون معه إلى قسمين، قسم يضعه في طليعة الشعراء، ومنهم من وقف من أسلوبه موقف المعارض، وهذا الحراك حول شعره يدل فيما يدل على تميز شعر أبي تمام وتفرد. ونحن في المؤسسة، ألينا على أنفسنا أن نقوم بحفظ التراث الشعري العربي ما استطعنا إلى ذلك سبيلا، لأننا نؤمن بأن هذا التراث الشعري ينبغي أن ينقل بأمانة ويورث إلى الأجيال جيلاً بعد جيل ليطلعوا على المراحل والسمات الخاصة بكل مرحلة وعصر..

فكل مرحلة تختلف عن غيرها في اختياراتها وأذواقها.. ولا يمكن مثلاً أن يأتي شاعر في عصرنا هذا ويكتب قصيدة مستخدماً المفردات التي كان يستخدمها الشعراء القدماء وإلا سيغرد خارج السرب كما يقال.. وتصبح عملته بلا قيمة حقيقية لا يمكن تداولها .. أو أن يُقبل عليها أحد.

لذلك فنحن مهتمون بتراثنا لما يمثله من قيمة أدبية وحضارية ولما يمثله بالنسبة لوجودنا وبقائنا.. وأخيراً أرجو أن يكون في إعادة طباعة هذا الكتاب ما يفيد الدارسين والراغبين بالاستزادة عن هذا الشاعر العربي الفذ.. كما أقدم شكري للدكتور عبدالله حمد المحارب على موافقته على أن يكون كتابه واحداً من الإصدارات الخاصة بدورة أبي تمام.

والله ولي التوفيق

عبدالعزیز سعود البابطين

الكويت في ٢٥/٧/١٤٣٥هـ

الموافق ٢٤/٥/٢٠١٤م

بسم الله الرحمن الرحيم

إلى بلادي الحرة

هذا أوان الشدّ فاشتدي زهر..

انقشعت الغمة وولّت سحب الهول والرعب عن بلادي مندحرةً
تلحق جراحها بعد أن مزقت إهابها رماح الحق وسيوف المنتقم الجبار،
وعدنا عاقدين العزم على التشمير والجد، فقد علمتنا الكارثة الكثير،
فلا تهاون بعد الآن ولا تكاسل وإنما أهزوجة عمل دؤوب لا تنقطع وهذا
العمل العلمي الذي أظنه جاداً أهديه لبلادي الكويت الحرة رمزاً لمسيرة
الجدّ التي بدأنها وقد سكن جأشنا واستقر قرارنا فاتضح الطريق لاحقاً
مستوياً، على قواعد جديدة ومفاهيم تمتص رحيق حياتها من تربة الواقع
القريب والله أسأل أن يجعله خالصاً لوجهه الكريم.

د. عبد الله بن حمد المحارب

القاهرة ١٩٩٢/١/٥

مقدمة الطبعة الثانية

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله صلى الله عليه وسلم وبعد: فهذا الكتاب هو ثمرة دراسة علمية حصلت بها على درجة الماجستير من كلية الآداب بجامعة الإسكندرية سنة ١٩٨٣م، وقد بينت في مقدمته في الطبعة الأولى سبب اختياري لهذا الموضوع، وإذا كنت في هذا الكتاب قد ناقشت مواقف النقاد القدامى والمحدثين من أبي تمام، وذكرت أهم ما ذكروه حول شعره مؤيدين ومعارضين، فإن أبا تمام لم يزل محتاجاً إلى تناول شعره بالدراسة والتحليل، ونحن نعلم أن الخصومة التي انعقدت حول شعره استمرت أكثر من ثلاثة قرون كان من ثمرتها كثير من المؤلفات التي دارت حول شعره، مؤلفات حرص خصومه فيها على بيان موقفهم من شعره ومن صورته الفنية التي استنكروها، ومن الجانب الآخر حرص أنصاره في مؤلفاتهم، أن يردّوا تلك الاعتراضات، ويدافعوا عن الشاعر، كما أدت تلك الخصومة إلى أن ينهض بتفسير شعره عدد من العلماء المبرزين كأبي بكر الصولي، والخطيب التبريزي، وأبي العلاء المعري، وأبي علي المرزوقي وغيرهم، وقد وصلنا بعض تلك الآثار وغاب عنا معظمها، ولاهتمامي وإعجابي بالشاعر فقد تناولت بعض ما وجدته من تلك الآثار بالدراسة والتحقيق، وهي: كتاب «الانتصار من ظلمة أبي تمام» لأبي علي المرزوقي المتوفى سنة ٤٢١هـ، و«النسخة الأندلسية من ديوان أبي تمام، رواية أبي علي القالي»، وفيه (٩٨) قصيدة منقولة من خط أبي تمام، ومجموعة من البحوث التي دارت حول الموازنة بين الطائيين للآمدي مع أثرين له نادرين أخرجتهما في كتاب «الآمدي الحسن بن بشر

بين الموازنة وآثار له نادرة» بالإضافة إلى عدد من القصائد والمقطوعات التي لم تنشر من قبل لأبي تمام وقد نشرت في مجلة الحوليات في جامعة الكويت.

ويهمني هنا أن أسجل شكري وتقديري الصادقين لأستاذي الذين كان لهما الفضل في إكمال هذا البحث وإثرائه بملاحظتهما الدقيقة وتوجيهاتهما السديدة، وهما المرحومان بإذن الله الأستاذ الدكتور محمد زكي العشماوي والأستاذ الدكتور محمد مصطفى هدارة، رحمهما الله رحمة واسعة وجزاهما الخير كله على كل ما قدما.

ولقد تفضلت مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، بعرضها إعادة طبع الكتاب ضمن نشاط الدورة الرابعة عشرة وهي «دورة أبي تمام» والتي قرر لها أن تعقد في النصف الثاني من عام ٢٠١٤م إن شاء الله فلهم الشكر الجزيل على هذا الجهد الكريم لإعادة إحياء ذكر هذا الشاعر، وجهدهم مذكور سابقاً في عنايتهم بالشعر والشعراء على مر العصور وإصداراتهم المتميزة في ذلك.

وفي الختام لعلّ القارئ يلاحظ أن الكتاب قد بدأ بإهداء الكتاب «إلى بلادي الحرة»، وتفسير ذلك أن نشره وافق فترة الفرحة بتحرير الكويت من غزاتها العراقيين، تلك الفرحة التي أججت في نفوس الكويتيين الآمال في إعادة إحياء «الكويت الحرة الجديدة» التي سوف تستطيع التغلب على كل ما واجهها وما سوف يواجهها من صعاب بإذن الله.

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته..

د. عبدالله حمد محارب

تمهيد

لقد كان أكثر ما يتعلق بأذهان الشباب في مرحلة الدراسة الجامعية وقراءاتهم الأدبية، تلك المحاولات التي كانت تعكس ما في نفوسهم من عنفوان وثورة، وكان أبوتمام ذلك التأثير الذي بدا واحداً من الذين حاولوا التغيير في الاتجاهات الشعرية في عصره، وقد علق في قلبي شيء غير قليل من الإعجاب به وبشعره.

وقد تصورت أنني بتلك الثقافة الضحلة التي اكتسبناها من دراستنا الجامعية أستطيع أن أبدأ في مثل هذا البحث ولكنني ما إن حاولت استكناه تلك القضية عن طريق القراءات الأولية، حتى وجدتني أقف أمام بناء شامخ وباب ضخم، سدّه في وجهي قصور ألتى وثقافتي الأدبية الغرة، وعبثاً حاولت بقبضتي المهزوزة الطرق على هذا الباب علّني أسمعُ أحداً فيعينني على فتحه، ولكنني أدركت في نهاية الأمر بأنني لن أصل إلى هذه الغاية إلا باكتساب المزيد من المعرفة والدراسة، ونظرت فإذا ما كتب حول هذا الموضوع حديثاً لا يُشفي الغُلة، فهي لا تعدو دراسات تاريخية فيها الكثير من الاعتماد على المقاييس التقليدية، تتناثر فيها بعض النظرات الفنية هنا وهناك، أما المصادر القديمة فليس فيها ما يعين بصورة مباشرة على كشف حجب الغموض عن حياة هذا الشاعر، وأكثر القدماء يؤكدون فسادَه وفساد طريقته، واستمرت قراءاتي مدة طويلة إلى أن صك أذنّي صرير مفاصل عتيقة وبدأ ذلك الباب الأشم ينفرج، فمددت رأسي أتحسس بكل مشاعري ما وراءه، وبفضول طفولي دلفت دون أن أفكر في عواقب هذه الخطوة، فإذا أنا ببحر متلاطم الأمواج هديره يصمّ الآذان، وتراكم عبابه يعمي الأبصار، فأدركت أنني قد ظلمت نفسي باختياري هذا الموضوع بحثاً

(للمجستير) فهو موضوع عميق، فالقراءة المكثفة لا تكفي ولا تغني عن وضوح المنهج، وتحديد خطواته، كما أن الموضوع الأساسي واسع وعميق، ولن تستطيع دراسة واحدة أن تحيط به أو أن تخوض في كل جهاته، فالتزمت بدراساتي جهة واحدة هي الخصومة حول أبي تمام واتخذت لها ثلاثة محاور:

المحور الأول: دراسة شاملة للخصومة بين القدماء والمحدثين تعرضت لمفهوم تلك الخصومة في الآداب العالمية، ومظاهرها في الأدب العربي وبداية الخصومة الفنية.

المحور الثاني: استغرق البابين الثاني والثالث وقد خصصتها لدراسة فنية الخصومة حول أبي تمام تعرضت فيها لأنصاره وخصومه وحجج كل فريق.

المحور الثالث: عرضت فيه حظ أبي تمام من دراسات النقاد المحدثين في البديع والصور الفنية، ومقاييسهم في بحوثهم تلك.

وبعد هذا كله فإنني قد قَصَرْتُ يدي عن أن تمتد إلى النواحي التي تتعلق بعبقريّة الطائي الأكبر وشعره، خوفاً من الخروج على الموضوع، فقد كانت تتراءى لي قضايا كثيرة في ثنايا هذه الدراسة تغريني بالولوج إليها، ولو فعلت لكنت قد غرقت في بحر لا قرار له، ولضاعت كل الجهود فريسة لتفكك المنهج وتفسخه.

هذا الجهد المتواضع أضعه بين يدي قراء العربية والمهتمين بقضايا الأدب والنقد معتذراً عن زلات قد تبدو لهم لم أقف عليها فأنداركتها، ولن أستغني عن كل نقد وتوجيه، فأرجو ألا ييخل عليّ هؤلاء الأحبة به.

والله الموفق وهو نعم المولى ونعم النصير.

د. عبد الله حمد محارب

القاهرة

في ١٩٩٢/١/٥

الباب الأول

الخصومة حول القدماء والمحدثين

معنى القديم والمحدث

الشعر القديم:

هو أدب يستمد أصوله من الشعر الجاهلي، ذلك النتاج الواعي الأصيل الذي صدر من شعراء عظام استطاعوا أن يخلقوا لنا عملاً فنياً رائعاً عبّروا فيه عن إحساساتهم ومشاعرهم بكل سهولة ويسر وصدق، فكان هذا الشعر رؤية عميقة حية شملت كل همسات حياتهم، يصوّر أفراحهم وأحزانهم ومعاركهم وأخلاقهم وعاداتهم، بل ينقل لنا بعمق وإيجاز الإطار النفسي والذهني الذي احتوى حياتهم الفكرية، فقد كان العربي يعيش في صحراء الكلاّ والماء والرعي، يعيش وسط الرمال والعرفج والنور تحت سماء صافية وأفق يكاد يمتد بلا نهاية، وهو إن كان يتعامل مع هذه الطبيعة الصريحة بكل الحب، فإنه لا يحرم من يعاشره من أحبائه حتى دوابه هذا الصفاء والود، وعلاقته مع عشيرته وأهله إنما هي فصل رئيسي مكمل لهذه الملحمة التي تعبر عن الأصالة والبساطة والصدق وتصور أخلاق هذا الفرد الأبي.

وجاء الشعر الجاهلي صدئاً لهذه الحياة جاشت به نفوسهم عندما تفاعلت معها ظروف الحياة المختلفة، فصوّر لنا العربي حياته في قصيدته بكل الصدق ملتزماً الالتصاق بالواقع الذي يعيشه، فهو عندما يعرض للحيوان في حياته فإنه يعير اهتماماً عظيماً للإبل.

ومن عناصر تلك الحياة أيضاً - المرأة - والمرأة والناقة هما المحور الذي أدار عليه العربي باقي أغراضه من مدح وفخر وهجاء، وجاءت القصيدة الجاهلية فيها الالتزام بالغزل ووصف الحبيبة والشوق إليها ووصف منازلها، ثم الناقة التي يشي حديثه عنها بالحديث عن حبيبته بأوثق العرى، عندما يذكر حنينه وحنين الإبل، فالمرأة

والناقة هنا قطب الرحى في التقليد الشعري الجاهلي، يصف المرأة ويتحدث عن صفاتها الحسية في أغلب الأحوال، ويصور شوقه إليها وحنينه إلى لقاها، ويطوف بمنازلها يبكيها، ويتخيل وجهها في كل ما يرى من آثار الأحبة المرتحلين، ويأمر ناقتة بالوقوف ليبكي أحبته، لا يصف المرأة إلا بكل ما هو جميل، فجمالها الحسي انعكاس للمعنوى، فهي مخلصه دائماً لم يتحدث عن غدرها أو خيانتها، ربما تحدث عن قسوتها وهجرها وهي أمور لازمة للحب، ولكن الغدر وقلة الوفاء، لم يطرقهما العربي، كأنه لم يعرف هذا الجانب في المرأة، وإن عرفه فلم يترك تأثيراً عن تصويره لها، فهي الحسنة الحبيبة المخلصة.

وكذلك الناقة التي تقطع به المفاوز والقفار، تصبر على الظم تأكل من هذه الأرض الفقيرة، فلا تشتكي، وهي ذلول خاضعة مطيعة قوية نشيطة، وهو في شعره كله يتحدث عن تجارب عاناها بكل قوة، فتركت في نفسه هذه الأصدا التي صورها في قصيدته، هذه التجارب هي حياته، هي كل ما يمكن أن يرقى إليه طموحه، وهي كلها تجارب حسنة ولهذا كان تصويرها واضحاً صريحاً بليغاً.

وكان الشاعر الجاهلي يلتزم منهجاً واضحاً لا يعدوه في بناء قصيدته الموضوعي، يبدأ بالنسيب ثم وصف منازل الأحبة والوقوف عليها، ثم يذكر رحلته ويصف راحلته ويختم القصيدة بمدح أو وصف أو غير ذلك من الأغراض الشعرية.

هذا المنهج المحدد الذي التزمه معظم شعراء الجاهلية لا بد أن يكون قد مرّ بمراحل متعددة إلى أن استقر هذا الاستقرار، وأصبح تقليداً وأنموذجاً يتمثله شعراء ذلك العصر، وإذا كانت الظروف المختلفة لم تسمح للعرب أن يدونوا آثار ذلك العصر بطريقة منظمة، فإنه لا يصح لنا أن نستنتج أنه لم يكن لهم حياة أدبية قوية تصوّر ميولهم وأذواقهم، بل إن الدكتور زكي مبارك يرى أن العصر الجاهلي «لم يوصم بالجهل إلا فيما يختص بالدين أما الأدب فكان عصر نور وعلم وعرفان كما تشهد بذلك آثار القدماء»^(١).

(١) النشر الفني في القرن الرابع، د. زكي مبارك، دار الجيل، بيروت سنة ١٩٧٥، ١ : ٥٩.

ولأن التاريخ لم ينقل لنا قصائد تمثل هذا الأنموذج وتلتزم بذلك المنهج إلا القصائد التي رويت عن امرئ القيس، ولهذا فقد عدّ سابقاً في كل شيء، «فقد سبق العرب إلى أشياء ابتدعها واستحسنها العرب، واتبعته فيها الشعراء: استيقاف صاحبه، والتبكاء في الديار، ورقة النسيب وقرب المأخذ، وشبه النساء بالظباء والبيض، وشبه الخيل بالعقبان والعصي، وقيد الأوابد، وأجاد في التشبيه، وفصل بين النسيب وبين المعنى^(١)».

ولا شك أن نقص المصادر وقصور مداها في تتبع تطور الأدب الجاهلي لا يعني أن ينسب الابتكار إلى من وقفت تلك المصادر عنده، خاصة أن هذا التقليد والمنهج الفني للقصيدة الجاهلية الذي ينسب ابتكاره إلى امرئ القيس، أقول هذا التقليد جاء ناضجاً مستوياً، وقد أشار الأستاذ محمود شاكر إلى هذا، فالفضائل المذكورة لامرئ القيس «وإن كانت بيئة في شعره، لا يتاح إثبات سبقه إليها، لما ضاع من قديم شعر العرب ولأنها ليست من الخفاء بالموضع الذي يدل عليه هذا الوصف المفرط بابتداعه لها واتباع الشعراء له فيها^(٢)».

وقد لفت هذا الأمر انتباه كثير من الباحثين، غير أن دراسة د. نجيب محمد البهيتي كانت رائدة في هذا المجال، فقد كشف بها عن وجوه كثيرة كانت ملامحها غائمة في أذهان الباحثين، وردّ أصول الأدب الجاهلي قبل امرئ القيس إلى فترة تاريخية موهلة في القدم تصل إلى أربعة عشر قرناً قبل الإسلام، ويرى أن العرب قد أنسوا أو تناسوا حياتهم وحضارتهم تلك بسبب انشغالهم بالحروب الأهلية التي أتت على الأخضر واليابس، فهلك فيها عظمائها وساداتها وعلمائها وشعراؤها، وقد يكون في هذا ما يفسر استقرار النموذج الكامل للقصيدة الجاهلية عن امرئ القيس إذ إن «النمو الطبيعي للقصيدة العربية، وأوزانها وموضوعاتها، واللغة ونحوها وأساليبها

(١) طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، ج ١ : ص ٥٥، مطبعة المدني، سنة ١٩٧٤، تحقيق الأستاذ محمود شاكر.

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٥، هامش ٥.

وإيجازها، يستدعي أن تكون مرت قبل زمن امرئ القيس بأطوار كثيرة، وتعثرت
تعثرات جمة حتى اكتمل لها هذا الشكل الذي نجدها عليه في شعر امرئ القيس ومن
سبقه أو جاء بعده»^(١).

وعندما جاء النقاد العرب بعد ذلك ودرسوا الشعر الجاهلي وجدوه ملتزماً بمنهج
يكاد يكون ثابتاً ومن خلال استقراءهم للأطر التي احتوت النماذج الجاهلية^(٢)، فحدّدوا
سمات هذا المنهج، بل إن ابن قتيبة يحاول أن يربط بين فقرات هذا التقليد بما يصور
أن هذا المنهج ما هو إلا وحدة شعورية واحدة^(٣).

وقد أورد ابن رشيّق هذا المنهج ورسم طريقهم في القصائد^(٤)، وأضاف أنهم
كانوا لا يقدمون بين يدي مرثيتهم نسيباً «وقال ابن الكلبي - وكان علامة - لا أعلم
مرثية أولها نسيب، إلا قصيدة دريد بن الصمة:

أَرْتُ جَدِيدَ الْحَبْلِ مِنْ أُمِّ مَعْبِدٍ
بِعَافِيَةٍ وَأَخْلَفْتُ كُلَّ مَوْعِدٍ

لأنّ الآخذ في الرثاء يجب أن يكون مشغولاً عن التشبيب بما هو فيه من الحسرة
والاهتمام بالمصيبة، وإنما تغزل دريد بعد قتل أخية بسنة»^(٥).

والتزم القدماء هذا المذهب، وجاءوا به في أسلوب رصين وخيال خصب
واستخدموا فيه ألواناً من التشبيه القريب والاستعارة الواضحة المصورة، أما المعاني
فقريبة حسية ساذجة، لا تعقيد فيها، وكان محصلة هذا كله اتجاهاً فنياً طبع الشعر
الجاهلي بطابعه، حتى استطاع نقاد القرن الرابع والخامس تحديد ملامحه داخل
شكل الاتجاه العمودي فوصفه المرزوقي (ت ٤٢١هـ) في مقدمة شرح الحماسة^(٦).

(١) تاريخ الشعر العربي حتى القرن الثالث الهجري، د. نجيب محمد البهيتي، الطبعة المغربية ص ٤٥، وانظر
كذلك كتابه الآخر: «المدخل لدراسة التاريخ والأدب العربيين».

(٢) الفن ومذاهبه، د. شوقي ضيف، ص ١٤، دار المعارف بمصر، الطبعة السابعة، بدون تاريخ.

(٣) الشعر والشعراء لابن قتيبة ١: ٧٤ تحقيق أحمد محمد شاكر - دار المعارف سنة ١٩٦٦.

(٤) العمدة لابن رشيّق ج ١ ص ٢٢٥ - ٢٢٦ دار الجيل - بيروت سنة ١٩٧٢.

(٥) المصدر السابق، ص: ١٥١، ١٥٢.

(٦) مقدمة ديوان الحماسة للمرزوقي، ص ٩، نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر،
القاهرة، سنة ١٩٦٧.

وقد عرض المرزوقي معياراً لكل باب من هذه الأبواب السبعة، وجاء عرضه هذا واضحاً محدداً، أكد فيه أكثر من مرة الطبع والدربة وطول الممارسة وهي المقاييس التي يعتمد عليها رؤاد الأدب الجاهلي، هذا البناء منهجاً وأسلوباً «لم يفرض على الشاعر استناداً إلى عوامل خارجة عن بيئته، وإنما نشأ وتطور واكتمل استجابة لحاجات حقيقية عند الشاعر وتعبيراً حقاً عن الظروف الطبيعية والبيئية والنفسية التي تحيط به وتحكم إحساسه الفني»^(١).

وهذا الالتصاق الشديد بالواقعية الذي عبر عن الشعر الجاهلي، كان مليئاً للذوق العام الذي يقاس به الشعر في ذلك العصر، ولهذا فإن صور النقد التي وجهت إلى الشعر في ذلك العصر لا تخرج عن بعض الملاحظات اللغوية كالإقواء الذي عيب به النابغة، أو الخروج عن العُرف التقليدي ومجانبة الواقع كاعتراض طرفة على المتلمس حينما سمعه يقول:

وقد أتناسى الهمَّ عند أدِّكاره

بناجٍ عليه الصَّيْعَرِيَّةُ مُكْدَم

فقال طرفة: استنوق الجمل، لأن الصيعرية سمة تكون في عنق الناقة لا في عنق البعير^(٢).

وهذه ملاحظات يمكن قبولها، لأنها تصور لنا الإطار الذي كان الذوق العربي يتحرك فيه، وهو مجال لا يكاد يخرج عن الطبيعة أو الفطرة، كما أنها تسيير متهادية مع النمط الذهني لتلك العصور وحتى تلك القصص الأخرى التي تحكى عن اعتراضات وموازنات جرت في العصر الجاهلي، كالاعتراض الذي نقد به النابغة بيتاً لحسان^(٣)، وتنازع امرئ القيس وعلقمة بن عبدة «علقمة الفحل»، وتحكيم أم جندب - امرأة امرئ القيس - بينهما^(٤) هذه الروايات لا تخرج عن ذلك المجال، فهي لا تعدو تطبيقاً للمقياس

(١) قضية الصدق والكذب في الشعر العربي، رسالة ماجستير، نبيل نوفل كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، ص ١٩٣.

(٢) الشعر والشعراء لابن قتيبة، ١: ١٨٣.

(٣) الموشح للمرزياني، ص ٨٣، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، سنة ١٩٦٥.

(٤) المصدر السابق، ص ٢٨.

الواقعي «صفات الجفان عند حسان - وسرعة الفرس عند امرئ القيس» ولكننا لا ندعي أن تلك الموازنات قد حدثت كما رويت فعلاً، فقد دخلها بعض التنميق والزيادة، دون أن تفارق تلك السمات التي ذكرتها للذوق العربي في العصر الجاهلي^(١).

وذلك العمود الشعري والمنهج المحدد للقصيدة الجاهلية هو الذي اتخذ مقياساً للموازنة والتفضيل، «فقد كانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب وشبهً فقارب، وبده فأغزر، ولن كثرت سوائر أمثاله، وشوارد أبياته، ولم تكن تعباً بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإيداع والاستعارة، إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض»^(٢).

فالشعر الجاهلي كان شعر الطبيعة والسليقة، ولم يكن نقدة هذا الشعر إلا الشعراء أنفسهم، وهم ينقدونه من خلال الاختيار والحذف والتفضيل، والشاعر عندما يؤلف قصيدته يقوم أثناء هذا التأليف بأقدم صور النقد البدائي، ولم يكن هناك نقدة احترفوا هذه المهنة، أو حتى عدوها جزءاً من الثقافة العامة، وإنما هو نشاط تلقائي، هذا النشاط كانت مقياسه محدودة، وطرائقه بسيطة، ساذجة، ليس فيها من التعقيد المعنوي أو اللفظي ما نراه عند شعراء القرن الثالث والرابع الهجريين. «والعرب لا تنظر في أعطاف شعرها بأن تجنس أو تطابق أو تقابل، فتترك لفظة للفظ، أو معنى لمعنى، كما يفعل المحدثون، ولكن نظرهما في فصاحة الكلام وجزالته، وبسط المعنى وإبرازه، وإتقان بنية الشعر، وإحكام عقد القوافي، وتلاحم الكلام بعضه ببعض»^(٣).

وهكذا وصل إلينا شعرهم سهلاً مطبوعاً ليس فيه من سمات التكلف أو التصنع شيء، وإن كانت فيه تلك الصناعة الفنية المحبوبة التي يجري في عروقها ماء الطبع، ويبدو على محياها رونق الفطرة.

(١) يرى الأستاذ طه إبراهيم أن تلك القصص غريبة عن الروح الجاهلية ويرفض الاطمئنان إلى صحتها كما رويت، ثم يعود في الفقرة الأخيرة إلى قبول ما رواه أبو عبيدة من هذه القصة «انظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ١٩ - ٢٢»، وانظر: الموشح ص ٢٨ وما بعدها، وانظر: الشعر والشعراء ص ٢١٨.

(٢) الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي الجرجاني، ص ٣٣.

(٣) العمدة لابن رشيق، ١: ١٢٩.

على أننا في مجال التعريف بالشعر القديم، يجب أن ننوه بأن صفة القدم هذه لا يختص بها الجاهليون وإنما تتسع لتشمل كل من يستشهد بشعره، ابتداء من الجاهليين مروراً بالمخضرمين والإسلاميين، وحتى ابن هرمة وابن ميادة ورؤبة والحكم الخصري وهم ساقاة الشعراء^(١)، ومن الواضح أن هذا التحديد يستند إلى بحوث علماء اللغة، الذين أولوا لغة الشعر أهمية قصوى، بوصفها مصدرًا أساسيًا لتوثيق قواعدهم ونظرياتهم، فابن هرمة آخر الشعراء الذين يحتج بشعرهم، وهو من مخضرمي الدولتين ولد سنة سبعين، ووفاته في خلافة الرشيد بعد الخمسين ومائة تقريباً^(٢).

ويمكننا أن نقول الآن أن الفترة الزمنية التي مرّ خلالها هذا الأدب كانت قبل الإسلام بمائة وخمسين سنة، وبعد الهجرة بمائة وخمسين سنة تقريباً، فالشعر الإسلامي امتداد للشعر الجاهلي، ثم استلم المحدثون بدءاً ببشار (ت ١٦٨هـ)^(٣) هذا الأدب وحاولوا أن يقفوا على كنه هذه الروعة التي تسري فيه، وتلك الرنة الشعرية، وذلك الطبع القوي، فاعتقدوا أن هذا ربما يعود إلى ذلك البريق الذي يتلألأ في بعض ألفاظه، وإلى هذه الموسيقية التي تواضعوا على تسميتها بالجناس والمقابلة، فأكثرُوا منها، ولم يلتفتوا للمعاني، فأحدثوا فيها ما أحدثوا.

المحدثون وما أحدثوا:

«كل قديم من الشعراء، فهو محدث في زمانه، بالإضافة إلى من كان قبله، وكان أبو عمرو بن العلاء يقول: لقد أحسن هذا المولد حتى هممت أن أمر صبياننا بروايته، يعني بذلك شعر جرير والفرزدق، فجعله مولداً بالإضافة إلى شعر الجاهلية والمخضرمين»^(٤).

لا شك أن هذه النظرة من ابن رشيق صحيحة إلى حد كبير في عموم إطلاقها، والبحث في الصراع بين القدماء والمحدثين، لابد أن يضع في الاعتبار أن عملية

(١) الوساطة، ص ٤٩، والشعر والشعراء لابن قتيبة ٢ : ٧٥٣.

(٢) خزائن الأدب، ١ : ٤٢٥، لعبد القادر البغدادي.

(٣) وفيات الأعيان ١ : ٢٧١.

(٤) العمدة، ١ : ٩٠.

التصنيف هذه ما هي إلا انعكاس لآثار الزمن على الشعور العام، «والشعر ومقاييسه كائن حي يسري عليه ما يسري على أفراد المجتمع»^(١). ولكننا هنا في مجال التحديد العلمي للمدلول الاصطلاحي، نعتمد أساساً على بحوث علماء اللغة، فهم رواد البحث العلمي في مجال الشعر والأدب العربي، ومقاييسهم ورواياتهم أسس لا نزال نعدّها علامات تهدينا إلى الطريق.

والقديم ينتهي بنهاية فترة الاستشهاد، فعامل الزمن هنا غير دقيق في تحديد مفهوم القديم والمحدث، وإنما الاعتبار للحجية اللغوية، ويمكننا أن نتعرف الدواعي التي جعلت اللغويين يتخذون من تلك الفترة بالذات حدّاً فاصلاً بين ما اصطَلَحُوا على تسميته بالقديم والمحدث.

في أواخر القرن الأول للهجرة بدأت الحضارة الإسلامية تدخل طوراً جديداً من التفاعل مع شعوب وحضارات الأمم التي دخلت الإسلام، «وأخذ العرب يجدُّون في جمع تراثهم الروحي، وكان من الطبيعي أن ينصرف أول جهودهم إلى المحافظة على لغتهم من العجمة التي أخذت تتسرب إليها بعد الفتوحات، وعلى سلامة تلك اللغة يتوقف فهمهم لمصادر دينهم وهو أعز ما يملكون، ولذا حرص علماءهم على تدوين الشعر القديم، يتخذونه حجة في تفسير القرآن الكريم والحديث»^(٢)، وجاءت الدولة العباسية التي قامت على أكتاف الأعاجم، وجاء الاختلاط بنوع جديد من حياة الترف واللهو، وخاصة بعد أن «توطدت الصلات بين العرب وبين الأمم التي أخضعوها وكمل التفاهم بالمصاهرة والولاء، وكذلك تعقدت الصلات وتشابكت بينهم وبين الأمم المتاخمة لهم.. فتبدلت الحياة الاجتماعية تبدلاً حقيقياً، فقلَّت البداوة أو خَفَّت، وأقام كثير من الشعراء في الحواضر الإسلامية، وتغيرت أصول العادات والأخلاق فانتشر المجون، وشاعت الزندقة وعم الجهر بالفسق، واستحالت الحياة العربية السامية إلى حضارة معقدة، تجمع بين السامي والآري وتأخذ من هذا وذاك»^(٣).

(١) مقالات في النقد الأدبي، د. هدارة، ص ٥٨.

(٢) النقد المنهجي عند العرب، د. محمد مندور، ص ٧١.

(٣) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، طه إبراهيم، ص ٩٤.

وبدأت الحياة في المجتمعات الإسلامية تتبدل، وحدث الكثير من التطور في أنماط الحياة وخاصة في الحواضر الإسلامية، وبدأ الجانب الثقافي يموج بتيارات فكرية مختلفة، وربما كانت الكوفة خير مثال على تصارع هذه التيارات، «فقد ظهرت فيها فرق الغلاة والمتطرفين في ثوب التشيع لآل علي، أمثال فرقة المنصورية التي تتبع أبا منصور العجلي والبيانية»^(١) بالإضافة إلى عقائد السكان الأصليين من مانوية وزرادشتية ومزدكية، «وكان من أثر ظهور هؤلاء الغلاة أن ساد التطرف مجتمع الكوفة وسرى فيه تيار الإباحية التي تجعل الملذات وكدها، وتحتل ما وسعها من قيود الأخلاق والدين»^(٢).

هذه العلاقات الجديدة والحياة المتطورة لم تعد تتفق مع المواد والمعاني المتوارثة للقصيد الجاهلي، والمحدودة في عالم^(٣) ضيق وأصبحت التجربة الشعرية تصدر عن مفاهيم أخرى وقيم جديدة فاختلفت التجربة بأبعادها الجديدة داخل شكل البناء القديم وتطلع الشعراء إلى قوالب جديدة للقصيدة العربية^(٤).

ويرى الدكتور محمد مصطفى هدارة أن أول مظهر من مظاهر هذا التجديد هو البعد إلى حد ما عن القصائد المطولة^(٥) وتظل المحاولات في العصر الأموي تنحصر في ظهور فن الغزل الرقيق، وحمل لواءه عمر بن أبي ربيعة، والشعر السياسي والشعر المذهبي، كما عند الكميت^(٦) وكلها محاولات للخروج على منهج القصيدة، أما عمود الشعر الذي تحدثنا عنه، وهو المتعلق بالصياغة والمعاني، فلم يجروا أحد على المساس به، إلا عند نهاية الدولة الأموية، فظهر مطيع بن إلياس (١٧٠هـ) الذي اتصف شعره بطابع الرقة ولطف الإحساس ويختلط به بعض المجون^(٧)، ويرى د. هدارة أن

(١) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، د. مصطفى هدارة، ص ١٤٦.

(٢) المرجع السابق، ص ١٤٦.

(٣) تاريخ الأدب العربي، بروكلمان، ٢: ٩٠.

(٤) قضية الصدق والكذب في الشعر العربي، ص ١٩٢.

(٥) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني، د. هدارة، ص ١٤٨.

(٦) التطور والتجديد في الشعر الأموي، شوقي ضيف، ص ٢٥٢.

(٧) بروكلمان، ٢: ١٣.

علاقة الوليد بن يزيد بمطيع هذا ساعدت على انتشار هذه الحركة، ومنحتها التشجيع الرسمي ووهبتها القوة والنماء^(١)، فالوليد بن يزيد بعكوفه على المجون والشراب فتح للشعراء باب الخمریات، وبدأت الحركة التجديدية تتجه إلى المعاني الجديدة التي تتوارد على حياة هذه الفئة من العابثين، وأهمها وصف الخمر ومجالسها، كما أن الصياغة تبتعد بعض الشيء عن النمط القديم فاقتربت من الشعبية إلى حد بعيد^(٢).

ومما ساعد على شيوع هذا النوع من الشعر هو الغناء «ولا سيما غناء الجواري، اللواتي كان النخاسون يوفرون لهن أسباب الدراسة والثقافة، لتزداد قيمتهن، وليستفيدوا من صناعاتهن فوائد مضاعفة، إذ كان الشباب يجتمعون في بيوتهم لاستماع الغناء والتلذذ بالغزل والشراب»^(٣).

وبدأت الألفاظ تسهل وقصدها الشعراء واختاروا ألينها وأحسنها سمعاً، ولكنهم تجاوزوا الحد في طلب التسهيل حتى سمّحوا ببعض اللحن، وترققوا ما أمكن وكسوا معانيهم ألطف ما سنع من الألفاظ^(٤).

وأول من فتق البديع في رأي ابن رشيق هو «بشار بن برد وابن هرمة وهو ساقية الشعراء، وآخر من يستشهد بشعره»^(٥) وفضلوا بشاراً لأنه كان كثير التصرف في فنون الشعر^(٦). ويرى د. طه حسين أن النقاد في عصره قد منحوه درجة أكبر من حقيقته^(٧) لخوفهم من هجائه^(٨)، وهو من المحدثين الذين نالوا إعجاب الأصمعي؛ لأنه أكثر فنون شعر^(٩)، ثم جاء أبونواس ومسلم، ثم أبوتمام وعبدالله بن المعتز، ويقول ابن رشيق: أنه ختم به البديع^(١٠)، وبشار أستاذهم الذي عنه أخذوا^(١١).

(١) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني، د. هدارة، ص ١٤٧.

(٢) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني، د. هدارة، ص ١٤٥.

(٣) بروكلمان، ٢ : ١١.

(٤) الوساطة: ص ١٩.

(٥) العمدة، ١ : ١٣١.

(٦) بروكلمان، ٢ : ١٤.

(٧) حديث الأربعاء، ٢ : ١٩٦.

(٨) بروكلمان، ٢ : ١٥.

(٩) الموشح، ص ٣٩.

(١٠) العمدة، ١ : ١٣١.

(١١) الموشح، ص ٣٩٠، والعمدة، ١ : ١٣١.

والقضية التي أثارها د. طه حسين حول المكانة التي منحها الأدباء واللغويون لبشار، وأنها إنما كانت لخوفهم من هجائه، اعتمد فيها على الرواية في الموشح عندما طعن عليه الأخفش في قوله:

تُلاعِبُ نِينَانَ الْبَحُورِ وَرَبِّمَا

رَأَيْتَ نَفُوسَ الْقَوْمِ مِنْ جَزْيِهَا تَجْرِي

وقال: لم يسمع بنون ونينان، فبلغ ذلك بشاراً، فقال: ويلي على القصار ابن القصارين، متى كانت اللغة والفصاحة في بيوت القصارين، دعوني وإياه، فبلغ ذلك الأخفش فبكي، فقليل له: ما يبكيك؟ قال: وقعت في لسان الأعمى، فذهب أصحابه إلى بشار فكذبوا عنه، وسألوه ألا يهجو، فقال: وهبته للوم عرضه، قال فكان الأخفش بعد ذلك يحتج في كتبه بشعره ليلبغه ذلك فيكيف عنه^(١).

لا شك أن هذه الرواية تثير قضية هامة وهي مدى اطراد المقاييس النقدية لدى هؤلاء اللغويين، وخاصة أن الأخفش قد هرب من الهجاء إلى الاحتجاج بشعر بشار تقريباً له، ولكن يجب ألا يؤخذ رأي د. طه حسين على إطلاقه، فلم تكن كل مواقف اللغويين من المحدثين دافعا للخوف من هجائهم، فهذا الأصمعي وهو ناصر القدماء، يكاد يشذ عن مقاييسهم هذه، فيعجب ببشار وذلك عندما سئل عنه وعن مروان بن أبي حفصة، فقال: بشار أشعرهما^(٢)، ولم يكن هذا الرأي صادراً عن خوف من بشار وهجائه فالأصمعي (ت ٢١٥هـ) وبشار مات قبله بثمانية وأربعين عاماً تقريباً.

وإذا كان التيار الجديد قد بدأ محاولاته بالتعرض للأغراض الشعرية بغرض التجديد في معانيها، فإن هذه البداية لم تستمر على المنهج نفسه، بل حادت بفعل عوامل عدة، واتجهت إلى الألفاظ تحاول التحوير فيها كما أن «النقاد ضيقوا عليهم سبيل المعنى باشتراطهم فيه عدم وجود سابق عليه مهما كانت الظروف وإيهاهم إيّاهم باستنفاد المعاني، وأن لا جديد تحت الشمس»^(٣) فانصرفوا إلى بعض الفنون

(١) الموشح، ص ٣٨٥.

(٢) الموشح، ص ٣٩١.

(٣) مقالات في النقد الأدبي، د. هدارة، ص ٥٨.

البيانبة والموسيقى اللفظية في الشعر الجاهلي، التي جاءت دون تكلف، «فأخذوها وأدخلوها في أشعارهم، وكلما تقدم الزمن بالمحدثين، وجاءت منهم طبقة تفننت في هذا البديع وأحدثت فيه فنوناً»^(١)، ويرى الدكتور مصطفى هدارة بأن تحويرهم هذا جاء جزئياً ولم يتعلق بالكليات لانحصاره في نوع واحد هو الشعر الغنائي^(٢).

وعندما التفت هؤلاء المجددون إلى الشعر الجاهلي، كانت مهمتهم ليست باليسيرة، وتدخلت عوامل عديدة جعلتهم يضلون السبيل، ولم يروا في التطور الذي طرأ على حياتهم إلا تلك المظاهر التي ولدها الترف والاستقرار السياسي فاعتقدوا أن الانصراف إلى المعاني الجزئية الطارئة كوصف الخمر ومجالسها، وتصوير الحقائق والبساتين، والغزل بالذكر، اعتقدوا أن في هذا كل الجدة، ولكن هذه التجارب جاءت تركيماً لطبيعة الشعر العربي الغنائية، بل تشويهاً للأدب الجاهلي، فعارضهم الأدباء واللغويون فيما سيتضح في الفصول القادمة.

أما أغراض الشعر فقد ظلت كما هي عليه في القصيدة الجاهلية، لم يطرأ عليها إلا تغيير طفيف لا يكاد يذكر، على أنهم حتى في التزامهم بديباجة القصيدة الجاهلية لم يستطيعوا أن يرتفعوا بها إلى مستوى الشعراء الأوائل، وذلك لأنهم وصفوا الأطلال والديار والراحلة، تقليداً لا معاناة افتقد الكثير من الطبع والصدق والأصالة، وكذلك كانت محاولاتهم لاستبدال ديباجة وصف الديار وذكرى الحبيبة بوصف الخمر والغزل بالذكر فهذا النوع من الاستبدال لم يكن لازماً للتجديد، فوصف الديار وذكرى الأحبة موضوعات شاعرية بطبيعتها. أما وصف الخمر والغزل بالذكر فلا تبعث في النفس تلك الأصداء الإنسانية^(٣).

ثم إن تجديد هؤلاء انحصر أيضاً في الاهتمام بالألفاظ التي كان القدماء يعدونها مقياساً لجودة الشعر، وكلما كانت الألفاظ قريبة من ألفاظ الشعر الجاهلي بجزالتها

(١) تاريخ النقد، طه إبراهيم، ص ٩٨.

(٢) مقالات في النقد الأدبي، د. هدارة ص ٥٤، وكذلك النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، ص ٢٤.

(٣) النقد المنهجي عند العرب، د. مندور، ص ٧٢.

وفخامتها وغرابتها كانت معبرة عن شعر راقٍ يستحق الرواية، وجاء هؤلاء المجددون فسجنوا عقولهم في محاولات لتطويع هذه الألفاظ للمعطيات الحضارية الحديثة، وجعلوا استبدالها بالألفاظ أكثر رقة ولينا وكدهم وصاروا يتنافسوا في التلاعب بها والتكلف في صياغتها، غير عابئين بما تحتويه هذه الألفاظ من معانٍ قد لا تتفق مع التركيب البنائي في البيت فجاءت محاولاتهم هذه كتجاربهم في تجديد الموضوعات غير ذات قيمة في الارتفاع بالتطور الفني للشعر العربي ليساير التطور الذي حدث في المناحي الثقافية الأخرى.

فمحاولتهم في الصياغة جاءت فارغة متكلفة، كتلك التي أثاروها في الأغراض، ولم تكن لهم تلك التجارب الشعرية الناضجة التي ربما نعدّها تطوراً في الشعر العربي وتحولاً جذرياً له، فقد صرف الشعراء المجددون جهودهم إلى الصياغة واعتقدوا «أن أهم شيء في الشعر هو الصياغة وليس المهم إذن شيئاً يقال، وإنما أن يقال في بيان جميل، وكيف يتأتى هذا البيان الجميل؟ بالزخرف في العبارة والتنميق، هنالك قاموا يفتشون في العبارات القديمة عما يظنونه جميلاً وتتبعوه ووشحوا به شعرهم»^(١).

ولم يستفد هؤلاء من تجارب الأمم التي اطلعوا على ثقافتها، فالمجددون العرب حاولوا التعبير عن المعاني القديمة بصياغة جديدة، ولهذا تناولوا معاني القدماء وصاروا يملأونها ويحتلبون أضرعها قسراً إلى أن جفّت أطباؤها وتحجّرت.

فهم في الأغراض الشعرية التزموا مواضيع الشعر الجاهلي من هجاء ووصف ورثاء وغزل ومدح، وربما أضافوا إليها أغراضاً أخرى على نمطها كالزهد وحاولوا التجديد داخل هذه الأغراض «وإنما تجددت هذه الموضوعات دون أن تتغير ولم يكن تجدها مطرداً ولا جوهرياً، وإنما هو التجدد الذي يكفي ليشعر بالفرق بين القديم والعصر الجديد، فقد مضت القرون وتعاقبت، والشعر العربي في لفظه ومعناه وصورته وموضوعه كما كان قديماً، لم ينله من التطور شيء إلا هذا المقدار الضئيل الذي أشرنا إليه»^(٢).

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، طه إبراهيم، ص ٩٧.

(٢) حديث الأربعاء، ص : ٨٣.

وظلّت طبيعة الشعر العربي الغنائية سائدة، أغراضه كما هي القديم، وأضيف إليها الزهد ووصف الخمر والغزل بالمدح، أما الصياغة فهناك لا شك فروق بين القدماء والمحدثين في صياغة الألفاظ، ولكن هؤلاء المجددين غيروا ظاهر الشعر ليضعوا الأفكار القديمة في صياغة جديدة، غيروا الظاهر فقط، فشعرهم هو الشعر القديم مغطى مستورًا كما يقول الأستاذ طه إبراهيم^(١).

وهكذا وقع التيار الجديد في أسر التقليد الموازي، الذي يسير في نفس اتجاه القديم ولكن بأسلوب أقل أصالة وعمقًا وقد لعب النقد في ذلك العصر دوره الفعال في أن يلقي بهؤلاء المجددين الضعفاء في تيار المذهب القوي، الذي يعتمد عليه جلّ علماء اللغة والرواية، للاحتفاظ بمكانتهم في المجتمع، فهؤلاء قد وجهوا الشعر هذه الوجهة الخاطئة، عندما أكدوا مبدأ استنفاد القدماء للمعاني، ولاحقوا الشعراء بانتقاداتهم «فإن وافق الشاعر بعض ما قيل أو اجتاز منه بأبعد طرف قيل: سرق بيت فلان، وأغار على قول فلان، ولعل ذلك البيت لم يقرع سمعه قط ولا مر بخلده، كأن التوارد عندهم ممتنع، واتفاق الهواجس غير ممكن وإن افترع معنى بكرًا، أو افتتح طريقًا مبهمًا، لم يرض منه إلا بأعذب لفظ، وأقربه إلى القلب وألذه في السمع، فإن دعاه حب الإغراب، وشهوة التنويع إلى تزيين شعره، وتحسين كلامه، فوشحه بشيء من البديع، وحلاه ببعض الاستعارة، قيل هذا ظاهر التكلف، بين التعسف، ناشف الماء، قليل الرونق، وإن قال ما سمحت به النفس، ورضي به الهاجس، قيل لفظ فارغ، وكلام غسيل، فأحسانه يتأول، وعيوبه تتمحل، وزلته تتضاعف وعذره يكذب»^(٢).

وربما دفن الرواية واللغويون شعرًا في مهده، إذا كان لا يحتذي حذو القديم، وقد قلت نسخ ديواني البحري وأبي تمام في عهد أبي رياش القيسي اللغوي الراوية في البصرة (ت ٣٣٩)^(٣) لنصرته للأوائل.

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ١٠٥.

(٢) الوساطة، ص ٥٢.

(٣) المصدر السابق، ص ٥١.

وكان تشجيع الشعراء على الإمعان في احتراف الشعر وسيلة للتسول بالمدح^(١)، سبباً في ضعف الأهداف الاجتماعية للشعر، وهم يحضون الشاعر على الكذب والنفاق، «فمن الشعراء من ينقل المديح عن رجل إلى رجل، وكان ذلك دأب البحثري»، ويعلق ابن رشيقي على هذا بقوله: «فأما الذي قال هنّ بنياتي، أنكهن من أشاء، فهو معذور إن لم يثب، فأما إن أثيب فذلك منه قلة وفاء وفرط خيانة»^(٢) وفتح باب التكسب بالشعر على الأدباء والشعراء إلى التزلف والرباء.

ووصل مذهب المحدثين إلى الغلو والفساد، «فهذا البديع الذي أخذ يستهويهم شيئاً فشيئاً، مشى بالشعر إلى التكلف وإلى التعقيد وإلى جمود الطابع، وانحباس النفس، وعما قليل ترى المعاني تخضع للألفاظ، وترى الأفكار أسرى الجنس، والطباق، وعشرات المحسنات، وإن صاحب البديع يفكر مرتين، مرة للفكرة ومرة لتحويرها، والتلطف بها، حتى تسكن للبديع»^(٣).

وهذا الفساد الذي انتهى إليه الشعر العربي، لم يكن بسبب عقم في الشعر الجاهلي، أو سلبيات في المذهب التقليدي، بل إن هذا المذهب يجمع بين الأصالة والطبع والحيوية، ويحمل في داخله عوامل نموه، كما كانت أغراضه تحوي تلك الأصداة الإنسانية العميقة، «فالشعراء كانوا يستطيعون رغم خضوعهم لتقاليد الشعر الجاهلي، أن يقولوا شعراً جميلاً صادقاً، وذلك متى واتاهم وحي الشعر، وتملكوا القدرة على خلق الصور»^(٤).

وكان أنصار القديم وهم علماء اللغة والرواية، يتخذون من الشعر الجاهلي مثلاً يحتذى في لغته وفي نهجة الشعري، فهو مصدرهم لتوثيق اللغة العربية، وهي اللغة التي نزل في كنفها القرآن الكريم، وصارت لغة الشعر الجاهلي وسيلة لشرح الآيات القرآنية، وعندما ظهر هذا المحدث، بدأ هؤلاء اللغويون والرواة في التصدي له،

(١) بروكلمان، ١ : ٥٩.

(٢) العمدة، ص: ١٤٣.

(٣) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، طه إبراهيم، ص ١٠٦.

(٤) النقد المنهجي عند العرب، د. مندور، ص ٧٤.

يسمعونه ويحاولون أن يقارنوا بينه وبين الشعر الذي ألفوه، والذي طبع أذواقهم بطابع خاص، فوجدوا أن الشاعر المحدث لا يسعفهم في توثيق اللغة، بل إن منهم من كان شعره هو الذي يجب أن يعرض على المقاييس اللغوية التي وضعوها، كما لاحظوا أن هؤلاء الشعراء خرجوا على مذهب الأوائل في الصياغة وفي شكل القصيدة التقليدي ونهجها، وحاولوا التجديد في المعاني ولكنهم لم يأتوا بجديد، «بل أساءوا إلى الشعر القديم، بمحافظتهم على شكله القديم دون أن يكون لديهم ما لدى الأقدمين من قوة البداوة وأصالة الطبع، والقدرة على إبداع القوالب القديمة من المعاني ما يجعلها ذات مغزى إنساني حقيقي، يقلدون سذاجة الأوائل وهم أعقد من ذنب الضب»^(١).

اللغويون والرواة كانوا أشد خصوم هذا المحدث، ولكنهم في خصومتهم هذه كانوا عاملاً آخر ساعد على تكريس هذا القصور في الاتجاه الجديد، فالموقف السلبي الذي كان يقفه نقاد الأدب في ذلك العصر من لغويين ورواة له أثره الفعال في استمرار توجه الشعر المحدث إلى هذه الوجهة الخاطئة، فقد حاول بعض هؤلاء المحدثين الولوج إلى التجديد من خلال تصوير الحياة المعاصرة، كما فعل أبونواس ولكنه ووجه بخصومة عنيفة، واعتراض شديد من العلماء والنقاد وكذلك من الخليفة والرسميين.

لو استطاع أنصار القديم من اللغويين والرواة اكتساب تلك النظرات الشاملة، وقارنوا بينه وبين الآداب العالمية في عصرهم، لاحتضنوا هذا التيار، ولحاولوا تصحيح مساره.

(١) قضايا النقد الأدبي المعاصر، د. محمد زكي العشماوي، ص ٢١٧.

الفصل الأول

دواعي الخصومة

دواعي الخصومة في الأدب عامة

المجتمعات الإنسانية عند تعرضها لأية هزة على المستوى الحضاري، فإنها تستجيب لها وفقاً لأصالة هذه الحركة وعمقها، وتتخذ استجابتها شكل تحول تدريجي يختلف سرعة وبطناً باختلاف المستويات المتعددة للحياة في المجتمع الواحد، ولكن التأثير العميق الأصيل بهذه الظروف الجديدة يكون أكثر وضوحاً في الحياة الثقافية للمجموعة البشرية المعينة، وتبدأ المرحلة الجديدة في التخلق والتشكل متخذة شكل صراع بين العهد الماضي والحاضر الجديد، وما يحمل من مستقبل أكثر جدة، وتأتي ظاهرة الصراع بين القديم والحديث في الإنتاج الفكري لأية أمة لتكون المدرج الأول من مدارج طفولة المرحلة الجديدة، «ولم يخل عصره أدبي في حياة الأمم التي كان لها حظ من الأدب، وحظ في إتقان القول وإجادته من هذه المسألة، مسألة القدماء والمحدثين»^(١).

ويعتمد أنصار القديم على عنصر أساسي يضمنون بوساطته انحياز العامة إليهم في هذا الصراع، وهو آثار الماضي التي لا يستطيع الإنسان مقاومتها ومقاومة حنينه إليها، فيتمثلها مقلداً لها، ولنستمع إلى وصف (نيتشه) الطريف لقصة الصراع هذه إذ يقول: «لنتصور تلك الطبائع المعادية للفن، أو تلك النفوس التي لا تتمتع إلا بحظ ضئيل من المزاج الفني، لنتصورها وقد تسلحت وتجهزت بأفكار مستعارة من التاريخ الأثري للفن. ثم لنسائل أنفسنا من هو يا ترى ذلك العدو اللدود الذي تريد تلك الطبائع أن توجه إليه سهامها؟ إنها بلا شك إنما توجه سهامها نحو خصومها المعتدين، ألا

(١) حديث الأربعاء، ٢ : ٣.

وهم أصحاب الأمزجة الفنية الممتازة، أعني أولئك الموهوبين الذين يستطيعون وحدهم دون سواهم أن يتفهموا شيئاً من خلال مجرى الأحداث التاريخية وأن يستفيدوا مما يعرفون على أكمل وجه.

وأن يحولوا معرفتهم النظرية إلى تطبيق عملي من أعلى درجة، إن هؤلاء هم الخصوم الذين يراد أغلاق السبيل أمامهم وتعمية الأفق في وجوههم، ومن ثم فإن العامة لا تجد خيراً من أن ترقص على مرأى منهم - بكل حماسة وخضوع - أمام آثار الماضي كائنة ما كانت، حتى ولو لم تستطع أن تفهم من أمرهم شيئاً، وكأن لسان حالها يقول «افتحوا عيونكم لتشهدوا الفن الحقيقي الصادق، ولا تعبأوا بأمر أولئك الحيارى، الذين ما زالوا أسرى الصيرورة والحياة العامة المبتذلة».

أما ذلك الجمهور الذي يرقص فإنه وحده الذي يملك - في الظاهر على الأقل - نعمة «الذوق الحسن»، لأن الرجل المبدع في كل زمان ومكان قد كان دائماً وأبداً موضع امتهان وتحقير من جانب ذلك الذي لا يعمل شيئاً اللهم إلا النظر والتأمل!.. ولو جال بخاطرنا يوماً أن نحول إلى دائرة الفن نظام التصويت الشعبي وحكم الأغلبية حتى يضطر الفنان إلى الدفاع عن نفسه أمام جمهرة من المتذوقين العاطلين، لكان في استطاعتنا أن نوكد سلفاً أن هذا الفنان لا محالة مدان، والسبب في ذلك هو أن هؤلاء القضاة إنما يصدرون في حكمهم عن قانون «الفن الأثري» أعني ذلك الفن الذي أثر على الناس في كل عصر، وعلى العكس من ذلك نجد أنه حينما نكون بصدد فن لم يصبح بعد أثرياً، أعني حينما نكون بصدد فن معاصر، فإن هؤلاء القضاة أو الحكام لن يشعروا بحاجة إليه، ولن يستطيعوا الوقوف على حقيقة رسالته، فضلاً عن أنهم لن يجدوا فيه من سلطة التاريخ ما يستطيعون معه الاطمئنان إليه، ولكن غريزتهم تعلمهم مع ذلك أن في وسع المرء أن يقتل الفن بالفن، ولذلك نراهم يحرصون على ألا يتكون فن أثري جديد بأي ثمن، ومن ثم فإنهم يهيبون بحجة أولئك الذين يزعمون أن الفن إنما يستمد من «الماضي» سلطته التاريخية وطابعه الأثري، وهكذا نجدهم يتخذون في

الظاهر صورة «عاشق الفن» وهم في الحقيقة يريدون القضاء على الفن، مثلهم في ذلك كمثل واضع السم، حينما يحاول أن يظهر بمظهر الطبيب الشافي! وإنهم لينمّون حواسهم وذوقهم، لكي يفسروا بعبادات طفولتهم المدلّلة حرصهم على رفض كل ما يقدم لهم من غذاء فني حقيقي، والسرف في ذلك هو أنهم يريدون لأي شيء أن يتحقق، ومن هنا فإنهم يكتفون بأن يصيحوا قائلين «انظروا، إن جلائل الأمور قد وجدت في الماضي منذ القدم وليس في الإمكان خير مما كان»^(١).

وقد ظل هؤلاء القدماء يبارزون كل من يخرج إليهم في ميدان التجديد، يعتمدون على القدسية التاريخية والدينية للغة الموروثة، وهي أسلحة يدعمها الرأي العام دعماً يزيد من تأثيرها، فالعامة دائماً مع القديم الذي يرتبط في الذهن بالأصالة، ولكن كثيراً ما يستطيع التيار الحديث أن يمتص فعالية هذا السلاح، ويستخدمه لصالحه ولخدمة ثورته التجديدية، وذلك إذا ما اتخذ اللغة التي يعتز بها القدماء عنصراً هاماً في تجديده، وقد استطاع رواد التجديد في الأدب العالمي إدراك هذه الإمكانية من خلال تلك العقلية الواعية العميقة التي يتمتع بها الفنان الأصيل، وبهذا الأفق الواسع استطاع هؤلاء الرواد استيعاب ظروف وأصالة ماضيهم: «والواقع أن التجديد ممكن على أساس القديم، وهذا ما يثبته تاريخ الآداب المختلفة، فالفرنسيون يعودون مثلاً إلى التراث اليوناني، يأخذون منه هياكل لأدبهم، وأحياناً مادة لذلك الأدب، فيتخذ (راسين) من أسطورة (فدر) وحبها لابن زوجها (هيبوليت) موضوعاً لإحدى مسرحياته، ولما كان هذا العصر هو عصر الإنسانيات، فقد غير الشاعر دوافع شخصياته مستبدلاً بإدارة الآلهة شهوات البشر، وبفكرة القضاء الجبر النفسي وبذلك تخلص من الوثنية وهذا هو المذهب الكلاسيكي المعروف»^(٢).

وهكذا يعتمد هؤلاء المجددون على ذلك التراث الأدبي التقليدي، يلتزمون أصالته وحيويته، ويتخطون كل ما لا يلائم عصرهم من المعاني والاتجاهات الفكرية، فوظيفة

(١) مشكلة الفن، د. زكريا إبراهيم، ص ١٣٧ - ١٣٨.

(٢) النقد المنهجي عند العرب، د. مندور، ص ٥٠ - ٥١.

الشاعر المجدد المزج بين القوة والأصالة والصدق في الشعر القديم، وبين المعاني المستحدثة التي بدأ يفرضها التطور، وهذا الاستقاء من معين القديم غير مقصود لذاته، وإنما تعبير عن الأصالة الفنية لدى هذا الفنان المبدع، «فليس هناك مواضع للفصل في نظر الفنان بين ما هو صادر عنه وما هو وارد إليه من الأشياء، كما أن المصور نفسه عاجز تمامًا عن تحديد ما يضيفه عمله الجديد إلى أعماله السابقة، أو التمييز بين ما استعاره من الآخرين وما جاء به من عنده، ومهما كان أمر ذلك «الإبداع» الذي لا بد أن ينطوي عليه العمل الفني الأصيل، فإنه من المؤكد أن عمل الفنان هو في صميمه إجابة أو استجابة للعالم والماضي وشتى الأعمال السابقة، وبالتالي فإن إنتاجه لا بد من أن يتخذ طابع التحقيق، الذي لا يخلو من إحاء أو مصادقة لغيره من الفنانين، ولولا ذلك لما كان في الإمكان التحدث عن أي تاريخ فني بل لما كان في وسعنا على الإطلاق تحقيق أي ضرب من التواصل مع الآثار الفنية القديمة»^(١).

فالتجديد لا يعني الثورة على كل ما هو قديم، بل يعني تجاوز حواجز الثبات والتحجر في القديم مع التسليح بأصالته، وهذا الالتقاء المتناسب بين القديم والحديث هو الذي يضفي على النمو طابعًا من الدوام والقوة والأصالة، كما أن أية محاولة للتجديد ترمي وراء ظهرها المنجزات الفنية التقليدية، التي حققها التيار الموروث، إنما هي محاولة للقفز من فراغ مكتوب عليها الفشل من بدايتها.

والفنان نتاج بيئته الثقافية، وسيكون لا محالة أسيرًا لكثير من الفن الموروث حتى في محاولته التجديدية، وهو أمر مرغوب فيه (فلإطار درجة من التماسك تجعل أشد أنصار التجديد يرفضون أحيانًا بعض مظاهر هذا التجديد إذا لم يكن بينها وبين الحاضر أية صلة، وعلى درجة تماسكة يتوقف أحيانًا أداء مهمته كعامل من عوامل التنظيم والتكامل في الشخصية، ذلك أنه يمكننا من الوصل بين ماضينا، وحاضرنا فنعيش الزمن كشخصية لها ماض ولها حاضر يلتقيان فيه، ومن هذا الالتقاء في

(١) (مارلو يونتي)، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، د. زكريا إبراهيم، ص ١٩٣، مكتبة مصر بالقاهرة، بدون تاريخ.

«الشخصية الواحدة» يشع نوع من الثبات أو النظام في العالم الخارجي ليضفي بدوره ثباتاً آخر على الشخصية^(١).

وهكذا فإن القدماء كانوا دائماً ينتصرون لكل ما هو تقليدي وأثري في الفن، ودوافع هذا الانتصار لا تتكون دائماً التعصب الأعمى لهذا القديم، بقدر ما يحتويه هذا الموروث من أصالة ونبض حيٍّ، فالقديم دائماً يرتبط بالفطرة والسذاجة، والنفس الإنسانية تجد في هذه الفطرية والتلقائية خير معين لها في تصوير حقيقة حياتها. «ومن الثابت لدى معظم النقاد أن خير أشعار الشعوب هو ما قالته أيام بداوتها الأولى، حتى ليخيل إلينا أن الشعر الجيد لا تستطيعه إلا النفوس الوحشية الغفل القوية، وإذا استطاعه أحد من المتحضرين فهو في الغالب رجل أقرب إلى الفطرة منه إلى المدنية العقلية المعقدة، ولقد يكون في عنف الرجل البدائي وقصر مدركاته على معطيات الحس ما يفسر تلك الظاهرة»^(٢).

ولكن ماذا يفعل الفنان الذي هو مرآة عصره، وعالم فسيح خصب تلتقي فيه كل مؤثرات التطور ونتائج، وقلب يحتوي هذه المتغيرات، فلا يتوقف نبضه وإنما يظل يضخ لنا تركيبات حية، تمد حركة التطور بالقوة والتجدد، ماذا يكون موقفه؟ أنه يؤمن بأصالة القديم، ولكنه لا يفهم هذه الأصالة على أنها التحجر، وإنما هي العطاء المستمر، عليه إذن أن يجد الصيغة المناسبة التي يعبر بها عن واقعه من خلال معطيات هذا الواقع بالإضافة إلى جذور حياته الضاربة في أعماق التاريخ، وهو إن استطاع أن يجد هذه الصيغة، فلربما يضمن نوعاً من الحياد الحذر في مواقف النقد الذين يتعاطفون مع القديم الأصيل، سيناقشونه ويحللون مواقفه الإبداعية من خلال التزامهم بالمقاييس الفنية التقليدية، وسيجد الفنان بينهم كثيراً من المناصرين خاصة أولئك الذين يتمتعون بملكة التذوق الفني المعلن.

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني، د. مصطفى سوييف، ص ١٦٠، ط دار المعارف بمصر، سنة ١٩٥٩.

(٢) النقد المنهجي عند العرب، د. مندور، ص ٢٣.

ونتيجة هذا الصراع قد تكون إيجابية، فيأتي النمو في الأدب منسجماً مع نمو باقي جوانب الحياة ليكمل الخطوط المتوازية التي تشكل مرحلة حضارية كاملة.

ولكن إذا فشل هذا الفنان في احتواء هذه التغيرات الاجتماعية بالإضافة إلى الأصالة التقليدية، فإنه سيكون عبئاً ثقيلاً على مسار التطور في حركة الشعر، وبالتالي ستنحصر محاولاته في تقليد القديم تقليدًا ممجوجًا، لا يمكن أن يقبله حتى هؤلاء القدماء، وربما حاول التعرض لبعض الظواهر القشرية في القديم محاولاً التجديد فيها، وهنا تقطع الطامة الكبرى، فهو سيضمن انحياز كل النقاد إلى القديم وسيهاجمون محاولاته التجديدية بكل الأسلحة الممكنة، حتى أولئك الذين يتمتعون بملكة النقد الواعي المتدق لتجارب الشعراء المحدثين سيكتشفون زيف محاولاته.

على أنه كثيراً ما تتدخل في مسار هذا الصراع عوامل قد تبدو للوهلة الأولى غير ذات قيمة، ولكنها تستطيع في النهاية أن توجه هذا النمو لكي يتشكل في هيئة مشوهة، فاقد الفعالية يحمل في ثناياه عوامل جموده ليكون في النهاية حجر عثرة في طريق التطور، منها الأوضاع السياسية الخاصة والاتجاهات المذهبية والعقائدية، ولكن أهمها على الإطلاق هو مدى قدرة التيار الحديث على استيعاب عوامل التطور وهضمها، والاستفادة منها ومن تجارب الأمم المتحضرة الأخرى في هذا المضمار، وهذا أهم سلاح يستخدمه المجددون في مواجهتهم لأنصار القديم ليضمنوا استمرار حركتهم هذه، وتكون علامة حقيقية من علامات التطور.

دواعي الخصومة في الأدب العربي

حاولت في الصفحات السابقة أن أحدد بعض دواعي الخصومة بين القدماء والمحدثين في الأدب بشكل عام، لكي أدلف بعد هذا إلى مناقشة ظاهرة الصراع بين القديم والحديث في الأدب العربي وبواعثها، بادئاً بالحديث عن بداية النشاط النقدي مع بزوغ عهد التحول، وأحاول هنا أن أصوّر مراحل تشكل تلك الخصومة بين القديم والحديث، على الرغم من أن المراحل المبكرة منها لم تتعقد فيها خصومات بين قديم وحديث لعدم تبلور خصائص مميزة لتيار حديث في ذلك الوقت، وإنما جاءت على

صورة خصومات بين الشعراء أنفسهم أو بينهم وبين رواد التنظير في ذلك الوقت وهم علماء اللغة. كان لابد من رصدها لكي يتضح كيف أن الدوافع تكيفت لتبعث خصومة عنيفة وجهت إلى التيار الحديث بعد حين، والبداية كانت في العصر الأموي.

فبعد أن كانت العصبية والحزازات القبلية هي التي تثير هذه الخصومات في العصر الجاهلي، وكان الشاعر فيها يدافع عن قبيلته وأهله ويفخر بمناقبتهم، فإن عصر بني أمية، وقد كان يتفجر بمشكلات سياسية عديدة، كان في حاجة ماسة إلى مادة تشغل الناس عن الاشتراك في مناقشة القضايا السياسية، التي كانت تطرحها الظروف والأوضاع الاجتماعية للدولة الإسلامية، ولكي يستقر شكل الدولة الأموية داخل إطار الحكم الوراثي، عمد بنو أمية إلى إثارة العصبية القبلية، وكان من نتيجتها أن قامت خصومات حول الشعراء، وخاصة بين شعراء مضر وربيعة، فقد كان الأمويون غير راضين عن مضر لأن بينهم زبيرية، ودأبوا على تقديم ربيعة، فـ «يونس بن حبيب يروي أن عبد الملك بن مروان لا يسمع لشعراء مضر ولا يأذن لهم لأنهم كانوا زبيرية»^(١).

وكان الأمويون يريدون أن ينشغل الناس في الحجاز والعراق بأمور المخاصمات الشعرية التي اشتد أوارها في عصرهم، وهذا عبدالرحمن بن حرمة يروي أنه «عندما ورد عليهم هجاء جرير والتميمي، قال له سعيد بن المسيب: تروا لنا مما قالوا شيئاً، فأتيته وقد استقبل القبلة يريد أن يكبر. فقال: أرويت شيئاً؟ قلت: نعم، فأقبل عليّ بوجهه، فأنشدته للتميمي وهو يقول: هيه هيه، ثم أنشدته لجرير، فقال: أكله، أكله»^(٢).

وكان بشر بن مروان مشهوراً بأنه يغري بين الشعراء وهو الذي أغرى بين جرير والأخطل^(٣)، والحجاج يأمر الفرزدق وجريراً أن يأتيا في لباس آبائهما في الجاهلية^(٤)، وقد استجاب الشعراء لهذه الدعوة، وثارت نار الهجاء بين جرير والفرزدق والأخطل، وكان عمادها، الافتخار بسنن الأولين في الجاهلية.

(١) طبقات فحول الشعراء لابن سلام، ١: ٤١٨.

(٢) المصدر السابق، ١: ٤٣٤.

(٣) طبقات فحول الشعراء لابن سلام، ١: ٤٤٠ - ٤٧٤.

(٤) المصدر السابق، ١: ٤٠٦.

ولم تكن تلك العصبية السياسية والقبلية، إلا بواعث لخصومات لا يعول عليها في مجال البحث النقدي، وكذلك كانت الخصومات التي بررتها اتجاهات شعوبية، فقد كان أبو عمرو بن العلاء أشد تسليماً للعرب، في حين كان ابن أبي اسحاق وعيسى بن عمر يطعنان عليهم^(١)، وكذلك كان أبو عبيدة شعوبياً وكان أبو نواس يتعلم منه، ويصفه ويذم الأصمعي^(٢).

وقد جاءت بعض الأحكام من هؤلاء الرواة واللغويين تنبئ عن ذوق خاص في الاختيار، وبهذه الأحكام بدأت تتبلور المواقف الفنية لهؤلاء العلماء، التي يستقلون فيها عن المؤثرات السياسية أو العرقية، واختلفوا في هذه الأحكام واختصموا حول الشعراء، ولكن دون إفراط، ولكل ناقد شاعر يؤثره، ولكل بلد شاعر تفضله وتقدمه.

ولعل أبلغ مظهر من مظاهر هذه الخصومة هو المهاجة بين جرير والفرزدق فقد حازت اهتمام الجميع، يتابعونها ويتلقطون أخبارها، وهم دائماً مختلفون حول هذين الشاعرين «يروى يونس بن حبيب أنه ما شهد مشهداً قط ذكر فيه جرير والفرزدق فأجمع أهل المجلس على أحدهما»^(٣) وقد ثارت الخصومة بينهما، ولجّ الهجاء نحواً من أربعين سنة لم يغلب واحد منهما على صاحبه، ولم يتهاج شاعران في جاهلية ولا إسلام بمثل ما تهاجيا به^(٤).

وقد اشترك معهما في هذه الخصومة الأخطل التغلبي، الذي اشتعلت بينه وبين جرير نار الهجاء، على أن العلماء أجمعوا على تقديمه، فشعره يرضي الخاصة وهم أهل النظر، اللغويون والرواة وكذلك كان شعر الفرزدق، إلا أن حلاوة شعر جرير قد غلبت على رزانة شعر الفرزدق في بعض المواقف، ولكنها لم تؤثر في مكانة شعر الأخطل في نفوس هؤلاء العلماء.

وهكذا، فكما أن لكل ناقد ذوقه الخاص، فإن لكل فئة من الناس ذوقها الجماعي، فالاشتراك في المستويات الثقافية يوحد رد الفعل التأثري عند المتلقين، ولهذا فإن للخاصة ذوقهم ومقاييسهم، وللعامّة ذوقهم الشعبي.

(١) الموشح للمرزياني، ٥٠.

(٢) بغية الوعاة، ص : ٢٩٤

(٣) طبقات فحول الشعراء لابن سلام، ١ : ٢٩٩.

(٤) المصدر السابق، ١ : ٣٨٩

ويتضح من الاستعراض السريع لبداءيات الخصومة حول الشعراء في الأدب العربي أن هذه الخصومة لم تكن حول اتجاهات شعرية، فلم يكن لكل شاعر من الثلاثة الذين سبق ذكرهم نمط شعري مختلف عن الآخر، وإنما كانوا يمثلون الاتجاه القديم، يرون أن الشعر الجاهلي هو مثلهم الأعلى، كما أن العهد لا يزال قريباً بالجاهلية، ولم تمر تلك الحقب من السنين التي تجعل التطور الحضاري يعطي أكله على المستوى الثقافي، ربما كان لكل واحد من هؤلاء الثلاثة لغته الشعرية التي يختلف فيها عن صاحبيه، فجزير كان شعره سهلاً رقيقاً مطبوعاً، وقد أثره الذوق العام وصار شعره أكثر سيرورة، وكانت الألسن تستطيب روايته. أما الفرزدق فكان لسانه صعباً ملتوياً، ولكنه رصين، وكذلك كان الأخطل إلا أنه لم يكن متقرباً ولم يجترأ على اللغة كما فعل الفرزدق، فجزير كان أشعر عامة، والفرزدق والأخطل أشعر خاصة، وهذه الصور من الخصومات لم تتخللها العصبية المفرطة، بل كانت تعبيراً عن اختلافات في الميول لدى هؤلاء الأدباء، فالتعصب الشديد لم يكن هذا محله.

وعندما بدأ الاتجاه الجديد يظهر على يد بشار وأضرابه، تصدى له اللغويون والرواة، وقد أفرط بعضهم في محاربته، ولم يشترك معهم في هذا التطرف الأدباء كالجاحظ مثلاً، وابن قتيبة، فلماذا كان اللغويون والرواة فقط هم الذين يكادون يجمعون على مساندتهم الشعر القديم؟

لقد ذهب د. مندور إلى أن «تعصب اللغويين للشعر الجاهلي، وعدم أخذهم بغيره، مسألة لم تكن تقوم على النقد الأدبي، إذ إن من الواضح أن رجلاً كأبي عمرو بن العلاء، لم يكن يفضل الشعر الجاهلي لأسباب فنية أو إحساس أو جودة عبارة، أو غير ذلك مما يعنينا الآن، وإنما لمجرد سبقه^(١)».

ولكنني لا أقر هذا الإطلاق الذي عمّ به د. مندور اللغويين فنفي عنهم الإحساس بجمال الشعر وجودته. ربما كانت فضيلة التقدم والسبق من أهم عناصر الخصومة، ولكنها لم تكن هي الداعي الوحيد، فهم لا شك كانت لديهم تلك النظرات الفنية في دراستهم للشعر، غير أنه قد يبالغ بعضهم في الاعتداد بفضيلة السبق، كما فعل

(١) النقد المنهجي عند العرب، د. مندور، ص ٧٥.

شيخهم أبوعمرو بن العلاء الذي يقول عن الأخطل إنه «لو أدرك يوماً واحداً من الجاهلية ما فضلت عليه أحداً»^(١)، وقد شاركه في هذا أبوعبيدة، فقد صنع ابن منذر قصيدة في عبد المجيد الثقفي يرثيه، وعارض بها أبا زبيد الطائي، وقال لأبي عبيدة: «أحكم بين القصيدتين واثق الله، ولا تقل ذاك متقادم الزمان وهذا محدث متأخر، ولكن انظر إلى الشعر فاحكم لأفصحهما وأجودهما»^(٢).

ويفسر هذا ابن رشيق بقوله: «وليس ذلك إلا لجاجتهم في الشعر إلى الشاهد، وقلة ثقتهم بما يأتي به المولدون، ثم صارت لجاجة»^(٣).

لا شك أنهم قد أجمعوا على مناصرة القديم وأجمعوا على الاعتداد بسبقه، ولكنهم انتصروا له أيضاً ودرسوه، لأنه مرجعهم الرئيسي لتفسير القرآن الكريم والحديث، كما أنه المصدر الأساسي بعد القرآن الكريم في تقعيد اللغة.

ولكن اللغويين شنوا حملتهم على التيار الجديد بعصبية شديدة، يدفعهم في هذا حرصهم على الالتزام بالانتصار للقديم، وسأحدث في فصلين قادمين عن أهم عناصر القديم وأبرز صفات الجديد. غير أن الذي يلفت النظر في انتصار اللغويين للقديم أنه كما سبق أن تحدثت كان مشوباً بتطرف شديد، وعصبيتهم هذه لا تسمح بالمناقشة الهادئة لكل ما يطرأ على الساحة الأدبية، وإذا كانت بعض ملاحظاتهم النقدية على الشعر المحدث قد تحمل شيئاً من جذور البحث النقدي، فإن الكثير من مواقفهم كان فيها التحامل الشديد الذي لا يبرره كونهم حماة اللغة وسدنتها.

ربما كانوا يرون أن هذا الشعر المحدث «وليد الحضارة ولا يمكن أن يتمشى في كل شيء مع الروح العربية، ولا مع الصياغة العربية، كما لا يمكن أن يخلو من اللحن في إعراب أو اشتقاق أو وزن. أضف إلى ذلك أمراً مهماً جداً لديهم، هو حاجتهم إلى الشاهد وقلة ثقتهم بما يأتي به المولدون»^(٤).

(١) المثل السائر، ٤ : ١٥٣.

(٢) طبقات الشعراء المحدثين لابن المعتز، ص ١٢٢.

(٣) العمدة، ١ : ٩١.

(٤) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، أ. طه إبراهيم، ص ١٠٢.

غير أن الرأي السابق يحتمل الكثير من المناقشة، فإذا كان طلب الشاهد والجري وراء تقعيد اللغة هو الذي جعل اللغويين يتعصبون للشعر الجاهلي، وينتصرون لمبدأ الأوائل، فإن هؤلاء كانوا يسلكون مسلك العلماء في هذا، ومن مسلمات هذا النمط من البحث أن يكون محايداً بعيداً عن التعصب والتطرف قد نفهم دوافع انتصار الرواة والإخباريين والنسابين للشعر الجاهلي، فتعصبهم له نابع من شعورهم بأن هذا الأدب هو سبب مكانتهم الاجتماعية، فأخبار الحياة الأدبية للعصر الجاهلي، وقصائد الشعراء الأوائل حفظها لنا هؤلاء الرواة، وجعلوها تجارتهم، يفدون بهذه الأخبار والروايات على ملوك بني أمية وبني العباس، فتكون مادة للمجالسة والمسامرة، وعلى هذا فإن هؤلاء يرون أن في تعصبهم للشعر الجاهلي، ومساندتهم للغويين الذين يعتمدون عليهم في استقاء مصادر علمهم، يرون أن في هذه المناصرة تركيئاً لازدهار هذه المهنة، وإلا فإن تجارتهم تكسد وتذهب ريحهم.

ولكن اللغويين أدباء لهم نظرتهم الفنية القيمة، التي أصبحت طوراً ناصباً للنقد الأدبي العربي، فلماذا اتخذوا هذا الموقف، الذي ربما تجرد من أي منهج علمي؟ فإذا كان تعصبهم للأوائل جاء من عنايتهم بالشاهد، فإن هذا لا يكفي ليبرر تطرفهم في التعصب، بل لماذا تعصب هؤلاء اللغويون بالذات للشعر القديم، ولم يتعصب له غيرهم من سائر الأدباء، كهؤلاء الذين صنفوا في الأدب، مثل الجاحظ وابن قتيبة وغيرهم؟ وهل كان جريهم وراء الشاهد يمنعهم من الانتصار للحديث؟.

إن أهم دواعي الخصومة لدى أنصار القديم هو تأثرهم بمنهجهم في البحث في اللغة وتقعيدها، هذا المنهج الذي يعتمد على السماع في كل جزئية من جزئيات اللغة، وقد طبقوه على البحث في الأدب، فبما أنهم نصبوا المفعول ورفعوا الفاعل لأن العرب فعلت ذلك، فلا يجوز أن نتعدى تلك التقاليد الشعرية التي التزمها الشعراء الجاهليون، والتي حدودها ضمن عمود الشعر ونهج القصيدة، وكانت «السبب في تحامل الرواة على المحدثين لخروجهم عليهما^(١)».

وهؤلاء اللغويون لهم أذواقهم الأدبية، التي يحكمون بمقتضاها على شعر الشاعر، وهذه الأذواق في حقيقتها محصلة لمجموعة من الخصائص الثقافية للشخص المتذوق،

(١) مشكلة السرقات في النقد العربي، د. محمد مصطفى هدارة، ص ٢٣٨.

ولهذا تختلف الآراء النقدية من ناقد إلى آخر في كل زمان ومكان، وذلك تبعاً لاستعداد كل ناقد، وللأرضية الثقافية التي يعتمد عليها في تذوقه، وهذا أمر تلقائي لا شعوري يصدر من المتذوق، تتحكم فيه مجموعة العوامل والسلوكيات الثقافية التي تمثل التاريخ الذهني لهذا الناقد.

«وقد يقول المتذوق: إن هذه الصورة غير موافقة للذوق السليم، ولكن ما هو الذوق السليم في الواقع؟ إنه الإطار الاستطقي المنظم لإدراكنا للعمل الفني، ولعل أبرز صورة تتبدى فيها هذه المشكلة، مسألة النزاع الدائم بين النقاد وبين الفنانين والمبدعين.. ومما لا شك فيه أن الإطار قد يبلغ أحياناً حدّاً من التصلب لا يختلف فيه عن التصلب الظاهري الذي نشهده في العادات، ويبدو ذلك مثلاً عند الخاضعين للتقاليد الاجتماعية خضوعاً تامّاً، فإن أفعالهم تستحيل إلى ممارسة وهم يطالبون الغير بأن لا يقدموا على فعل ما لم يكن مألوفاً، والنزاع بين الجيل القديم والجيل الجديد ليس لإنكاره من سبيل، وكل دعوة جديدة تلقى المقاومة على الأقل في البداية لعدة أسباب لا شك أن من بينها السبب الذي أوضحناه^(١)».

فاللغويون كانوا منكبين على دراسة الشعر الجاهلي يتلقونه من الرواة «وعن فصحاء الأعراب ومن البادية وكانوا مشغولين بجمع الشعر الجاهلي والإسلامي فحفظوه وألفوه ومروا عليه منذ الشباب فأثر ذلك في أذواقهم، فلم يحفلوا كثيراً بأشعار المحدثين^(٢)».

وهكذا فإننا نستطيع أن نقدم تفسيراً لموقف اللغويين المتطرف الذي جاء نتيجة لتأثرهم بمنهجهم في البحث اللغوي، وقد خلق لهم هذا المنهج إطاراً ذهنياً خاصاً، وصاروا خاضعين من خلال هذا الإطار للتقاليد الشعرية الجاهلية فطبع أذواقهم بطابعه، وظهرت على بحوثهم آثار هذا الميسم، فكان منهم هذا الموقف المتطرف، واختصوا به دون غيرهم.

وظل الشعر الجاهلي تتمثل فيه قداسة التراث التي أضفاها عليه التاريخ، وحنين الإنسان دائماً إلى آثار الماضي، وتعززت هذه المكانة بعد أن اتخذ العلماء هذا

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني، د. مصطفى سوييف، ص ١٥٩ - ١٦٠.

(٢) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، للأستاذ طه إبراهيم، ص ١٠١.

الشعر مرجعهم الرئيسي في دراسة القرآن الكريم وتفسيره، وأسهمت هذه المكانة التاريخية والدينية للشعر الجاهلي في انتصار علماء اللغة والرواة له، وخصوصتهم حول الشعر المحدث.

وعندما نزع الشعراء المحدثون - أمثال أبي نواس وبشار وسلم الخاسر ومطيع بن إياس - إلى التجديد عن طريق الالتصاق بالواقع، ومحاولة تصويره، والابتعاد عن تلك الرسوم التي رسمها القدماء في نهج القصيدة، من التزام وصف الأطلال، والحديث عن الناقة والدمن والآثار، «ووجهوا بمعارضة شديدة من جانب العلماء والرواة الذين لم يسمحوا لهم حتى باتباع أقسام نهج القصيدة ولكن في صورة حديثة يقتضيها التطور الحضاري»^(١).

والحياة في ذلك العصر شابها الكثير من التبذل والمجون، فعمد الشعراء إلى وصف هذه المجالس التي تدار فيها الكؤوس، كما اهتموا كثيراً بوصف الخمر، حتى أن بعضهم أحل وصف الخمر مكان وصف الأطلال، وكان للموقف الرسمي من هذا أثره في تشجيع هؤلاء الشعراء، فقد تهادى بعض الخلفاء في تجهيز مجالس الشرب بكل أنواع التواوير وأجناس الزينة من نقوش مذهبة وأوان بديعة، كما فعل محمد الأمين «المخلوع»^(٢)، مما شجع أبا نواس، أن يقول قصيدته التي مدحه فيها، وبدأها بوصف الخمر^(٣).

فخرج هؤلاء على نهج القصيدة الجاهلية ارتبط بالمجون والتبذل، وكان هذا أيضاً من دواعي نفور العلماء والرواة من هذا الاتجاه، ومارسوا ضغطاً سياسياً عنيفاً على السلطة الرسمية، إلى أن أمر الأمين أبا نواس بالكف عن وصف الخمر، وأن يلتزم بنهج القصيدة الجاهلية فقال:

أَعَزَّ شِعْرَكَ الْأَطْلَالُ وَالْدَّمَنُ الْقَفْرَا

فقد طال ما أزرى به نَعْتُكَ الخمرَا

(١) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، د. محمد مصطفى هدار، ص ١٥٩.

(٢) طبقات الشعراء المحدثين لابن المعتز، ص ٢٠٩.

(٣) المصدر السابق، ص ٢١٠، وديوان أبي نواس، ص ٤١٧.

دعاني إلى وصف الطلوع مُسلط
تضيّق ذراعي أن أجور له أمراً
فسمع أمير المؤمنين وطاعة
وإن كنت قد جشمتني مَرَكباً وُغراً^(١)

ويعتمد أنصار القديم أيضاً على مقولة إنه ليس بالإمكان أفضل مما كان، فالمعاني التي يحاولها المحدثون إن هي إلا ترجيع لما قاله الأقدمون، وهذا يعني الالتزام بالمعاني التي استنفدها القدماء، فدار المحدثون في فلك تلك المعاني، وبدأ خصومهم يقارنون بين محاولات المحدثين في المعالجة الجديدة، وبين معاني القدماء. ولا شك أن الإيمان بمثل هذا يحد كثيراً من محاولات الابتكار والإبداع، ويتأثير وتوجيه من هؤلاء العلماء والنقاد؛ اعتنق بعض الشعراء هذا المبدأ، يقول الفرزدق: «إن الشعر كان جملاً بازلاً عظيماً، فأخذ امرؤ القيس رأسه، وعمرو ابن كلثوم سنامه، وعبيد بن الأبرص فخذه، والأعشى عجزه، وزهير كاهله، وطرفة كركته، والنابغة جنبه، وأدركناه، ولم يبق إلا المذارع والبطون فتوزعنا بيننا^(٢)».

ولكن بعض الشعراء، والمحدثين منهم خاصة، أدركوا خطأ هذا التوجه، فتجاوزوه، وصرحوا بأن المعاني تتجدد بتجدد الحياة يقول أبو تمام:
يقول من تقررُ أسمعُ
كم تترك الأول لآخر^(٣)

ويقول:
ولو كان يفنى الشعرُ أفناه ما قرئت
حياضك منه في العصورِ الذواهبِ
ولكنه صوبُ العقول إذا أنجلت
سحائبُ منه أعقبَتْ بسحائبِ^(٤)

(١) ديوان أبي نواس، ص ٢١، وفي رواية «فسمعاً أمير المؤمنين».

(٢) الموشح، ص ٣٦٣.

(٣) شرح التبريزي، ٢: ١٦١.

(٤) المصدر السابق، ١: ٢١٤.

فقد أدرك المحدثون أن الحياة تزخر بالكثير من المعاني، ومعاني الحضارة تختلف عن معاني البداوة، وحاولوا التجديد في هذا الاتجاه، فتصدى لهم أنصار القديم، وسفهاوا محاولاتهم.

إلا أننا نلاحظ ظاهرة جديرة بالدراسة في مواقف اللغويين والأدباء من التيار الجديد، فكما أن منهم من التزم هذا الموقف المعارض، مثل إسحاق بن إبراهيم الموصلي الذي كان في كل أحواله نصيرًا للأوائل، وكأبي عمرو بن العلاء، كذلك كان منهم من أعجب بهذا الجديد كموقف الأصمعي من بشار عندما فضله على مروان بن أبي حفصة الذي كان أخذًا بمسالك الأوائل^(١).

فبعضهم يستحسن الشعر الجديد والبعض الآخر يعود عن هذا الاستحسان إلى الغض منه والزراية به.

هذا الازدواج في المواقف عند بعضهم ربما يجد تفسيره كما يرى بعض الباحثين في تلك الثنائية التي فرضت نفسها على المجتمع العربي في ذلك العصر، فكان الساسة والخلفاء والأمراء يعيشون حياة متمزمة وملتزمة بالدين والوقار أمام عامة الشعب، ولكنهم كثيرًا ما يتحللون من هذا الالتزام إلى درجة العبث والمجون إذا خلوا إلى أنفسهم وخلصائهم «فهؤلاء الخلفاء ومشيروهم كانوا يحيون حياتين مختلفتين، حياة للشعب يحتفظون فيها بجلال الدين ومجده وعظمة الخلافة وقوتها السياسية، فهم من هذه الناحية محافظون، وحياة لأنفسهم ولخلصائهم في القصور ومن وراء الحجب، يتكون فيها لأنفسهم حريتها الفطرية، فيلهون، ويلعبون، وينادمون، ويشربون، ويقترفون ضرورًا من الآثام^(٢)».

وحضور هذه المجالس، ومنادمو هؤلاء الخلفاء والأمراء معظمهم من اللغويين والرواة المتأدبين، فهم أمامهم وأمام عامة الشعب ينتصرون للقديم، تعزيزًا لمكانتهم بوصفهم رواة للأخبار وحماة للغة، ولكن إذا خلوا إلى أنفسهم، فإنهم ربما أحسوا بجمال الشعر المحدث، فهو يشعرون به في داخلهم، ولكنهم نادرًا ما يصرحون بهذا الاستحسان.

(١) الموشح للمرزباني، ص ٣٩٢.

(٢) حديث الأربعاء، ٢ : ١١.

ولكن هذا السبب الذي اعتقده الدكتور طه حسين لا يقدم تفسيراً كاملاً لتصريح بعضهم باستحسانهم للشعر المحدث، فهم لم يتواروا به، وعلى الأخص الأصمعي في موقفه من بشار، غير أننا نعلم أن استحسان الأصمعي لبشار جاء إجابة عن سؤال أبي حاتم السجستاني عنه وعن مروان بن أبي حفصة^(١)، وأبوحاتم هذا هو الذي روى خبر بكاء الأخفش خوفاً من هجاء بشار له بسبب طعنه عليه^(٢).

وهكذا ظل هؤلاء ملتزمين في مواقفهم من القديم بسبب تأثر أذواقهم بمناهجهم في البحث اللغوي، كما أن بحوثهم في قضية اللفظ والمعنى، وتكريسهم لفكرة استفاد القدماء للمعاني من أسباب هذه الخصومة «فالمحافظون على القديم يتمسكون بالمعنى تمسكهم بعمود الشعر ونهج القصيدة، والمحدثون يقرون بتناولهم معاني الأقدمين ولكنهم يأخذون في تحويلها بالصياغة الجديدة»^(٣).

وبهذا تعود أواصر البحث إلى ماسبق أن قررته في بداية هذا الفصل، من أهمية الاعتداد بالتراث، والاعتماد على قدسيته، ثم ما يتفرع من هذا، من الاهتمام باللفظ والمعنى، وتأثير سمات هذا التراث في تذوق الحديث، كما حدث عند اللغويين، وأهمية هذا كله في المعركة التي اشتد أوارها بين القدماء والمحدثين من حيث عناصرها ودوافعها، فأعطت لهذا الصراع حجمه، وحددت مساره بالإضافة إلى هذا كله، كان تجديد المحدثين بعيداً عن ما كان ينبغي أن يسير فيه تطور الشعر، فقد اهتموا بمعاني القدماء، وحاولوا تقديمها في صياغة جديدة، ولم يكن تجديدهم ذا قيمة عالية بحيث يعدُّ مرحلة تقدمية للشعر العربي، فبعد ما بينهم وبين القدماء، فشن العلماء الرواة حملتهم الضروس، وهؤلاء العلماء، أنصار القديم سيكونون موضوع الفصل الثاني من هذا الباب.

(١) الموشح، ص ٣٩١.

(٢) المصدر السابق، ٣٨٥.

(٣) مشكلة السرقات في النقد العربي، د. محمد مصطفى هدار، ص ٢٤٢.

الفصل الثاني

أنصار القديم «اللغويون الرواة»

إذا أردنا أن نتلمس بدايات تلك المهنة التي حفظت لنا الأدب العربي، واستعان بها رواد البحث العلمي في تقنين اللغة، وهي الرواية، فإننا لن نعدو الحقيقة إذا قلنا أن هؤلاء ظهروا مع اشتداد الحاجة إلى نقل الأخبار والقصص ثم الشعر، الذي كانت الرواية وسيلته للانتقال في المجتمع الجاهلي، بين البوادي والقبائل، وكان لكل شاعر جاهلي رواية يحفظ عنه ويروي أشعاره وكانت العرب تحفظ وتروي ويعرف بعضها برواية شعر بعض كما قيل إن زهيراً كان رواية أوس بن حجر وإن الحطيئة رواية زهير، وإن أبا ذؤيب الهذلي كان رواية ساعده بن جؤية الهذلي^(١)، ولما كانت وسيلة الشعر للانتشار والذيع في تلك العصور هي الرواية كما أسلفنا القول، فإنهم قد اعتمدوا على المشافهة والحفظ لقلّة الكتابة، وبدأت أصول مذهب السماع تتحدد، إلى أن أصبح منهجاً للبحث والتنظير في العصر الأموي.

وكانت الحياة بجوانبها كافة في المجتمع الإسلامي تحمل في لبّها عوامل التطور والنمو، وقد شهد عصر صدر الإسلام أولى هذه الجولات، التي خاضتها الجماعات الإسلامية على كافة المستويات، وبدأ المجتمع العربي المسلم يستوعب الكثير من المبادئ الدينية التي كرسّت لحياته الاجتماعية أشكالاً وأنماطاً جديدة مستحدثة من نظم الحكم، الذي تخطى السلطة القبلية إلى سلطة الدولة، وانتقل الإنسان فيها إلى

(١) الشعر والشعراء لابن قتيبة، ص: ٦٥٣.

مجالات من الطموح أرحب وأوسع، فاتجه إلى نشر الدين وإلى توسيع رقعة هذه الدولة، وانصرف الناس عن الشعر في هذه الفترة وتوقفوا عن روايته، «فجاء الإسلام فتشاغلت عنه العرب، وتشاغلو بالجهاد وغزو فارس والروم، ولهت عن الشعر وروايته، فلما كثر الإسلام وجاءت الفتوح، واطمأنت العرب بالأمصار راجعوا رواية الشعر، فلم يؤولوا إلى ديوان مدون ولا كتاب مكتوب، وألفوا ذلك وقد هلك من هلك بالموت والقتل، فحفظوا أقل ذلك وذهب عليهم منه كثير»^(١).

ووسط الأحداث التاريخية الجسام يكاد النظر في الأدب وفحصه ودراسته يشل ويتوقف، ولكن عندما تهدأ الأمور وتستقر الحياة، يبدأ الفكر الإنساني في إفراز انفعالاته بهذه الأحداث، يصورها ويقومها، ويأخذ الإنتاج الأدبي طريقه، وقد أثرى بدم جديد إضافة إليه قوة وحيوية، وقد اطمأن المجتمع الإسلامي، وبدأت القيم الدينية الجديدة في الرسوخ، وكان لاستقرار هذه المبادئ والقيم في نفوس العرب، وامتزاجها بكل ما تحمل من غنى وثراء عقلي وأخلاقي بسلوكيات الفرد العربي أثره البين على النشاط الأدبي، وإن ظلت تتعلق بها كثرة وافرة من سمات المجتمع الجاهلي بعاداته القبلية المعروفة. وبدأ العرب يعنون بجمع تراثهم الأدبي واللغوي من كل مظانه، من الأعراب في البادية، ومن الرواة والحفظة، يسجلون ويحفظون كل ما يسمعون، وهم يرون أن كل ما وصل إلينا من الأدب الجاهلي، إنما هو نزر قليل «قال أبو عمرو بن العلاء: ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله، ولو جاءكم وافراً لجاءكم علم وشعر كثير»^(٢).

وبدأ هؤلاء الرواة واللغويون يحفظون كل ما يروونه جديرًا بالرواية، وكان الشعر الجاهلي بغيتهم، يسألون عنه، وعن شعرائه، فهو في نظرهم مرجعهم اللغوي بعد القرآن الكريم، كما أنه «كتاب العرب، ومجمع أخبارهم ومظهر قوميتهم، فكان لابد من صيانتة والإبقاء عليه»^(٣).

(١)، (٢) طبقات فحول الشعراء، لابن سلام ١ : ٢٥.

(٣) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، الأستاذ طه إبراهيم، ص ٥٥.

ومما لا شك فيه أن الفضل في وضع قواعد اللغة، وحفظ اللسان العربي من اللحن يعود إلى هؤلاء الرواة واللغويين، الذين كانوا حريصين على تتبع الشعر الجاهلي وحفظه، ثم استطاعوا أن يجعلوا هذا الإنتاج الأدبي، الراقي وسيلة للاستشهاد به على قواعد اللغة، بعد أن استشرى اللحن وأخذ سراة القوم ووجوه الناس يتساهلون في كثير من كلامهم، ويتحللون من القواعد التي ألفوها، مما دعا أبا الأسود الدؤلي إلى أن يضع بعض قواعد النحو، وهذا الحجاج أحد الفصحاء يقول لابن يعمر^(١): «تسمعني ألحن؟ قال: الأمير أفصح الناس - قال يونس: وكان كذلك ولم يكن صاحب شعر - قال: تسمعني ألحن. قال: حرفاً. قال أين؟ قال: في القرآن. قال: ذلك أشنع له، فما هو؟ قال: تقول (قل إن كان آباؤكم وأبناؤكم وإخوانكم وأزواجكم وعشيرتكم وأموال اقترفتموها وتجارة تخشون كسادها ومساكن ترضونها أحب إليكم من الله ورسوله)^(٢). قرأها بالرفع، كأنه لما طال عليه الكلام نسي ما ابتداء به، والوجه أن يقرأ «أحب إليكم» بالنصب على خبر كان وفعلها، قال له: لا جرم لا تسمع لحناً أبداً. قال يونس: فألحقه بخراسان وعليها يزيد بن المهلب^(٣).

وقد اعتمد علماء اللغة والرواة على الأعراب في التوثيق «ولم يقبلوا إلا ما يصدر عن عربي خالص العروبة، ولو صدر من صبي أو مجنون أو امرأة، ولهذا رفضوا، أو رفض أكثرهم أن يحتج بالحديث، بسبب الرواية بالمعنى، ورواية الأعاجم، وقبول اللحن واحتمال التصحيف^(٤)» ولهذا ظهرت فئة الأعراب الرواة، الذين كان من أهم صحة الأخذ عنهم جهلهم بالنحو، فهم لا يعرفونه، ولا يبصرون الكسور وليست لهم دراية بأبنية الكلام^(٥)، والأصمعي يقول عن الكميت إنه تعلم النحو وليس بحجة^(٦).

(١) يحيى بن يعمر التابعي، أديب نحوي فقيه، كان من فصحاء أهل زمانه، ت ٦٥هـ، (بغية الوعاة، ٢ : ٣٤٥، البيان والتبيين ١ : ٣٧٧).

(٢) سورة التوبة، الآية ٢٤.

(٣) طبقات فحول الشعراء لابن سلام، ١ : ١٢ - ١٣، وأخبار النحويين البصريين، للقاضي أبي سعيد الحسن السيراقي، ص ١٨.

(٤) الأعراب الرواة، صفحات في فلسفة اللغة وتاريخها، د. عبد الحميد الشلقاني، ص ٧٠.

(٥) المصدر السابق، ص ٩٠.

(٦) الموشح، ص ٣٠٢.

وصار اللغويون يروون عن هؤلاء الأعراب، وظهرت فئة اللغويين الرواة، أو العلماء الرواة، ومن خلال اهتمامهم بالتقعيد للغة بدأوا في إصدار بعض الأحكام النقدية، فقد كانوا يتذوقون الشعر، ويعدون نقده صناعة وثقافة^(١)، وجاء على رأسهم أبوعمر بن العلاء (ت ١٥٤هـ) - وهو شيخ الرواة، واسمه زيان بن العلاء بن عمار التميمي أحد القراء السبعة المقدمين^(٢)، وجمع إلى قراءة القرآن معرفة واسعة باللغة والأدب والنحو، ثم خلف الأحمر (ت ١٨٠هـ)، والأصمعي (ت ٢١٣هـ) وأبو زيد الأنصاري (ت ٢١٤هـ) وأبو عبيدة (ت ٢١٠هـ) الذي كان شعوبياً زميماً، ثم محمد بن سلام الجمحي (ت ٢٣١هـ) الذي يمثل بداية ظهور الأدباء النقاد، ففي كتابه (طبقات فحول الشعراء الجاهليين والإسلاميين) صنّف الشعراء حسب جودتهم الفنية، ووفرة أشعارهم.

وأول نحاة البصرة الحقيقيين هو عبدالله بن أبي إسحاق الحضرمي (ت ١١٧هـ) وعيسى بن عمر الثقفي (ت ١٤٩هـ) والخليل بن أحمد (ت ١٧٥هـ) ويعد الواضع الحقيقي لعلم النحو.

أما الكوفيون فقد جاء على رأس الجيل الأول حماد بن سلمة الراوية (ت ١٥٦هـ) وكان عالماً بالشعر والغريب، غير أنه كان ماجناً فاسقاً، فشاب روايته بالوضع والانتحال على ألسنة العرب^(٣)، وهو على النقيض من معاصره المفضل بن محمد بن يعلي الضبي الكوفي صاحب المفضليات التي عملها للمهدي^(٤)، وكان ثقة صدوقاً، وجاء بعده أبوعمر الشيباني (ت ٢١٣هـ) ومعاصره ابن الأعرابي (ت ٢٣١هـ).

وقد استطاع هؤلاء العلماء جمع كثير مما قاله النقاد قبلهم في الشعر ورووا الخصومات التي قامت حول كبار الشعراء بالإضافة إلى آرائهم النقدية الفنية في

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، طه إبراهيم ص ٥٧.

(٢) نزهة الألباء في طبقات الأدباء ص ٣١.

(٣) طبقات فحول الشعراء لابن سلام، ١ : ٤٨ - ٤٩.

(٤) إنباه الرواة، ٣ : ٣٠٢.

الشعر وأحكامهم على الشعراء، كما حرصوا على وضع أسس عامة ومقاييس فنية للحكم على الأدب وبدأت المؤلفات تعكس لنا هذه الروح النقدية الرائعة، فهذا ابن سلام يقسم الشعراء إلى طبقات كما سبق أن تحدثنا، يعتمد فيها على عدة مقاييس، أهمها كثرة إنتاج الشاعر وجودته.

ولم يكن هؤلاء اللغويون ينقدون الأدب العربي، من حيث صحته اللغوية فقط، بل إنهم يبحثون في عناصره الفنية وجماله، «وقد يكون من الظلم أن نخليهم من الذوق الأدبي وأن نقصرهم على نقد الصور والأشكال، فقد كان فيهم العالم بالعربية، وكان فيهم من روى الأشعار وفصح وظرف^(١)».

وهكذا فقد دخل هؤلاء إلى ميدان التذوق الأدبي من أوسع أبوابه فعقدوا الموازنات بين الشعراء، وحللوا الأبيات، وحددوا عناصر الجمال فيها.

وربما كان هذا ردًّا على رأي د. مندور السابق حول موقف أبي عمرو بن العلاء من الشعر الجاهلي، «الذي لم يكن يفضلُه لأسباب فنية أو إحساس أو جودة عبارة، أو غير ذلك مما يعنينا الآن، وإنما لمجرد سبقه^(٢)».

وسأعرض في السطور القادمة نماذج من الآراء النقدية لأبي عمرو بن العلاء، ولزملائه اللغويين، الذين جاءوا بعده، تعزيزًا لما سبق أن طرحته، وهو أن هؤلاء الذين ناصروا القديم، كان لهم الفضل في نشأة النقد والتذوق الفني للشعر، وكانت آراؤهم تنبئ عن إحساس فني صادق بالجودة،

فأبو عمرو بن العلاء يرد على من سألَه: النابغة أشعر أم زهير؟ بقوله: ما يصلح زهير أن يكون أجيرًا للنابغة. ثم يقول: أوس بن حجر أشعر من زهير ولكن النابغة

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، طه إبراهيم، ص ٥٣.

(٢) النقد المنهجي عند العرب، ص ٧٥.

طأمنه^(١)، وهو يرى أن خدّاش أشعر في قريحة الشعر من لبيد وأبى الناس إلا تقدمة لبيد^(٢). ويوازن بين أبي النجم والعجاج في ميدان واحد هو النعت، فيرى أن «أبا النجم أبلغ في النعت من العجاج^(٣)»، ويقول في شعر ذي الرمة «نَقَطُ عروس تضمحل عن قليل، وأبعاد ظباء لهم مشم في أول شمها، ثم تذهب إلى أرواح البعر^(٤)».

وهذه النظرات لا بد أن يكون وراءها ذوق محلل، وإحساس بمعاني الشعر، واستقراء لآراء الجمهور المتلقي، جعلهم ينسبون بعض الشعراء إلى بيئاتهم وجماهيرهم، فابن سلام يعد «الأعشى شاعر ربيعة، وأوس فحل مضر^(٥)»، «أما أهل الكوفة، فيؤثرون الأعشى، والحجاز والبادية يؤثرون زهيرًا، وعلماء البصرة يؤثرون امرأ القيس^(٦)».

والأصمعي يرى «أن طرفة لم يكن يحسن أن يتعشق، قال في قصيدته:

أَصَحَّوْتُ الْيَوْمَ أُمَ شَاقَتُكَ هِرُّ
وَمِنَ الْخُبِّ جَنُونَ مُسْتَعِرُ
أَرْقُ الْعَيْنَ خِيَالُ لَمْ يَقْرِ
طَافَ وَالرَّكْبُ بِصَحْرَاءِ يُسْرُ

أي زارني في مكان لا يزار فيه، قال الأصمعي: يقول بعد هذا القول: إنه لم ينم من حبها ولم يهجع، ثم يقول:

وَإِذَا تَلَسَّنَنِي أَلَسَّنُهَا
إِنْنِي لَسْتُ بِمَوْهُونٍ غَمُرُ^(٧)

(١) الموشح للمرزباني، ص ٥٩.

(٢) طبقات فحول الشعراء لابن سلام، ١ : ١٤٤.

(٣) طبقات فحول الشعراء لابن سلام، ٢ : ٧٥٣.

(٤) الموشح للمرزباني، ص ٢٧١.

(٥) طبقات فحول الشعراء لابن سلام، ١ : ٩٨، والشعر والشعراء: ١ : ٢٠٢.

(٦) المصدر السابق، ١ : ٥٢.

(٧) الموشح للمرزباني، ص ٧٧.

ويقول في حسان بن ثابت إنه قد علا في الجاهلية والإسلام، فلما دخل شعره في باب الخير لان، «وطريق الشعر هو طريق الفحول، مثل امرئ القيس وزهير والنابعة، ومن صفات الديار والرحل والهجاء والمديح والتشبيب بالنساء، وصفة الخمر والخيل والحروب والافتخار، فإذا أدخلته في باب الخير لان^(١)» وهو يأخذ على النابعة قوله في صفة الثور:

تَحِيدُ عَنْ أَسْتَنِ سُوْدٍ أَسَافِلُهُ
مَشْيَ الْإِمَاءِ الْغَوَايِ تَحْمِلُ الْحُرْمَا

بأن الإماء إنما توصف في مثل هذا الموضع بالرواح لا بالغدو، لأنهن يجئن بالخطب إذا رحن^(٢).

ويكاد هؤلاء الرواة يتفوقون على أن الشاعر الذي يخالط البيئة الحاضرة لا يمكن الاعتماد على شعره في توثيق اللغة، وهذا ما حكاه الأصمعي عن عدي ابن زيد^(٣)، ويرى ابن سلام أن عدي بن زيد كان يسكن الحيرة، ومنازل الريف، فلان لسانه وسهل منطقة، فحمل عليه شيء كثير، وتخليصه شديد، واضطرب فيه خلف الأحمر وخط فيه المفضل فأكثر^(٤).

وتراوح نقد هؤلاء اللغويين بين مراعاة الصحة اللغوية والعرف التقليدي، وآخر يتصل بالقوافي والأعاريض، وكذلك هناك النظرات الفنية الجمالية التي ألمحنا إلى بعض منها، ك رأي أبي عمرو بن العلاء في شعر ذي الرمة، وك رأي الأصمعي في تقديم طفيل الغنوي في صفة الخيل^(٥)، وأنشد ذو الرمة بلال بن بردة قوله:

(١) الموشح للمرزباني، ص ٨٥، والشعر والشعراء، ١ : ٣٠٥.

(٢) المصدر السابق، ص ٥٤، والشعر، ١ : ١٦٩.

(٣) الشعر والشعراء لابن قتيبة، ص ٢٣٠.

(٤) الموشح، ص ١٠٣، طبقات فحول الشعراء لابن سلام، ص ١٤٠.

(٥) الموشح، ص ٥٠.

رَأَيْتُ النَّاسَ يَنْتَجِعُونَ غَيْثًا

فَقُلْتُ لَصِيدَحِ انْتَجِعِي بِلَالًا

فقال بلال: يا غلام اعلف ناقته فإنه لا يحسن المدح، فلما خرج قال له أبو عمرو - وكان حاضراً - هلاً قلت له: إنما عنيت بانتجاع الناقة صاحبها، كما قال الله عز وجل «واسأل القرية التي كنا فيها» يريد أهلها وهلا أنشدته قول الحارثي:
وَقَفْتُ عَلَى الدِّيَارِ فَكَلَّمْتَنِي
فَمَا مَلَكَتْ مَدَامِعَهَا الْقُلُوصُ

يريد صاحبها

فقال له ذو الرمة : يا أبا عمرو أنت مفرد في علمك، وأنا في علمي وشعري ذو أشباه^(١).

والأصمعي يرى أن امرأ القيس قد أساء في نوحه على أبيه حين يقول:

رُبُّ رَامٍ مِنْ بَنِي ثُعَلٍ
مُخْرِجُ زَنْدِيهِ مِنْ سُنْثَرِهِ

قال الأصمعي: أما علم أن الصائد أشدُّ ختلاً من أن يظهر شيئاً منه، ثم قال: فكفيه إن كان لا بد أصلح^(٢).

أما عبدالله بن أبي عتيق فيرى في قول كُثَيْر:

وَلَسْتُ بِرَاضٍ مِنْ خَلِيلٍ بَنَائِلٍ
قَلِيلٍ وَلَا رَاضٍ لَهُ بِقَلِيلٍ

أنه كلام مكافئ وليس بعاشق، وأن الْقُرَشِيَّينِ أَصْدَقُ مِنْهُ وَأَقْنَعُ: ابن أبي ربيعة، وابن قيس الرقيات، فالأول يقول:

(١) المصدر السابق، ص ٢٨٢.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٨.

فَعِدِي نَائِلًا وَإِنْ لَمْ تُنِيلِي
إِنَّمَا يَنْفَعُ الْحَبَّ الرَّجَاءُ

ويقول:

لَيْتَ حَظِّي كَطَرْفَةِ الْعَيْنِ مِنْهَا
وَكَثِيرٌ مِنْهَا قَلِيلٌ مُهْنًا

ويقول ابن الرقيات:

رُقِيَّ بِعُمْرِكُمْ لَا تَهْجُرِينَا
وَمَنْئِينَا الْمَنْىَ ثُمَّ امْطَلِينَا
عَدِينَا فِي غَدٍ مَا شِئْتَ إِنَّا
نُحِبُّ وَلَوْ مَطَلْتَ الْوَاعِدِينَا
فَإِمَّا تُنْجِزِي عِدَّتِي، وَإِمَّا
نَعِيشُ بِمَا نُؤَمِّلُ مِنْكَ حِينَا^(١)

وقد برع ابن أبي عتيق في نقد المعاني الشعرية التي ربما كان فيها خروج عن الذوق المألوف والحسن، ولا شك أن هذا يحتاج إلى حساسية فنية، وكان يكثر التصدي لشعر عمر بن أبي ربيعة وكثير، وقد قال لعمر بن أبي ربيعة في قوله:

بَيْنَمَا يَنْعَتْنِي أَبْصُرُنِي
دُونَ قَيْدِ الْمَيْلِ يَعْدُو بِي الْأَعْرُ
قُلْنَ: تَعْرِفُنَ الْفَتَى، قُلْنَ: نَعَمْ
قَدْ عَرَفْنَا، وَهَلْ يَخْفَى الْقَمَرُ؟

أنت لم تنسب بها، إنما نسبت بنفسك، إنما كان ينبغي أن تقول: قلتُ لها فقالت لي، فوضعتُ خدي، فوطئتُ عليه^(٢)، فابن أبي عتيق يرى أن الحب والعشق والتغزل تقتضي غاية الظرف، وغاية البذل، بل وغاية الرضا، ولو كان المبدول يسيرًا.

(١) الموشح، ص ٢٣٧.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٣٠. وفيه (قالت: أتعرفن ...) والوزن لا يستقيم هنا والتصحيح من ديوانه، وقد أحال محققه إلى الأغاني، والأبيات في الأغاني روايتها مختلفة، وهي أضبط من ديوانه أيضًا، (انظر الأغاني الدار ١/ ١١٩).

وبعد، فإن هذه النظرات الفنية لهؤلاء الأدباء كانت - كما قلنا - تثار وفقاً لمقاييس فنية خاصة، ولكنها أيضاً نابعة من التأثير الذاتي للناقد، ولهذا اختلفوا حول الشعراء، فعقدوا الموازنات، واختصموا حولهم. هذه الموازنات وتلك الخصومات لم تتخللها تلك العصبية الشديدة الناتجة عن اختلاف في الاتجاهات الفنية للشعر، بل إن الشعراء في تلك الفترة كانوا ينسجون على نول القديم، ويترسمون خطاه.

الانتصار للشعر الجاهلي «الأصالة في مواجهة المعاصرة»:

وتبقى قصائد معاصريهم من الشعراء في مرتبة أدنى أن تروى، وأن توضع في مصاف مانقلته الرواة من الشعر الجاهلي، وشيخ المتعصبين للقديم هو أبو عمرو بن العلاء الذي كان يقول: «لقد أحسن هذا المولد حتى هممت أن أمر صبياننا بروايته، يعني بذلك شعر جرير والفرزدق، فجعله مولداً بالإضافة إلى شعر الجاهلية والمخضرمين، وكان لا يعدّ الشعر إلا ما كان للمتقدمين».

قال الأصمعي: جلست إليه ثمانى حجج، فما سمعته يحتج ببيت إسلامي^(١).

فالعصر كان عصر تدوين الشعر الجاهلي، وشيخنا حريص على جمع كل ما قالته العرب، وجاء شعر جرير والفرزدق شبيهاً بالشعر الجاهلي، فلم تبعد الشقة بعد، والعصبية القبلية يذكي أوارها بنو أمية، والجو العام يقرب من العصر الجاهلي، والزمن هو الحد الفاصل عند أبي عمرو بن العلاء. فيجعل شعرهما داخلاً في زمرة أشعار المولدين، الذين عندما سئل عنهم أجاب: «ما كان من حسن فقد سبقوا إليه وما كان من قبيح فهو من عندهم، ليس النمط واحداً: ترى قطعة ديباج، وقطعة مسيح، وقطعة نطع»، ويعلق ابن رشيق على هذا قائلاً: «هذا مذهب أبي عمرو وأصحابه كالأصمعي، وابن الأعرابي - أعني أن كل واحد منهم يذهب في أهل عصره هذا

(١) العمدة، ١: ٩٠.

المذهب ويقدم من قبلهم - وليس وذلك الشيء إلا لحاجتهم في الشعر إلى الشاهد وقلة ثقتهم بما يأتي به المولدون ثم صارت لاجبة^(١)».

ويعمد ابن الأعرابي إلى تصوير الأصالة في شعر الأقدمين، والتي يفتقدها في شعر المحدثين من معاصريه، فيقول: «إنما أشعار هؤلاء المحدثين - مثل أبي نواس وغيره - مثل الريحان يشم يومًا ويذوي فيرمى به وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر كلما حركته ازداد طيباً^(٢)». ولا شك أن ابن الأعرابي هنا لا يقصد بهذا الانتصار للقديم مراعاة الحجة اللغوية فقط، وإنما استطاع أن يلحظ خاصية الأصالة في الشعر.

ويقف ابن الأعرابي مع أبي عمرو بن العلاء على ضفة واحدة من حيث قوة الانتصار للقديم، وهو الانتصار الذي يحده التعصب، فلا فضل إلا للقدماء، وقد قرأنا في السطور السابقة كيف قصر أبو عمرو بن العلاء الإحسان على القديم، وإن جاء المحدث فسيكون لا محالة قد سرقه من القدماء، وأما القبح فأمر استقل به المحدثون ولا يجوز على الشعر القديم، وقد أنشد ابن الأعرابي شعراً لأبي نواس أحسن فيه، فسكت فقال له الرجل: أما هذا من أحسن الشعر؟ قال فقال: بلى ولكن القديم أحب إلي^(٣).

فهو لا يجد تفسيراً لهذا الميل الشديد للقديم، فالشعر الذي سمعه لأبي نواس جدير بالإعجاب، ولكنه لا يجرو أن يمس قدسيه التراث، كما أن ذوقه قد ختم بخاتم القديم، فلا يستجيب إلا له، ويسمع شعراً لأبي تمام فيقول: إن كان هذا شعراً فما قالته العرب باطل^(٤). وهذا العنف في الانتصار للقديم لا يشفع بأي تبرير، بل هو إطلاق للأحكام بما يرضي الهوى والميل.

(١) المصدر السابق، ١ : ٩١.

(٢) الموشح: ص ٣٨٤.

(٣) المصدر السابق.

(٤) أخبار أبي تمام للصولي، ص ٢٤٤.

وحتى هذا الاستحسان للقديم يجب أن يعزز بتوثيق الشعر، والتأكيد على أنه ينتمي لعصر الاحتجاج، فإن تخلف هذا التوثيق واكتشف زيف انتمائه للقديم، فإن الأحكام التي جاءت في صالح المحدث تصادر وتلغى، يقول أبو عمرو بن أبي الحسن الطوسي: وجه بي أبي إلى ابن الأعرابي لأقرأ عليه أشعاراً، وكنت معجباً بشعر أبي تمام. فقرأت عليه من أشعار هذيل، ثم قرأت أرجوزة أبي تمام على أنها لبعض شعراء هذيل:

وعاذلٍ عَذْلَتْهُ فِي عَذْلِهِ
فَظَنَّ أَنِّي جَاهِلٌ مِنْ جَهْلِهِ

حتى أتممتها، فقال: اكتب لي هذه، فكتبتها له، ثم قلت أحسنه هي؟ قال: ما سمعت بأحسن منها، قلت: إنها لأبي تمام فقال خرَّق، خرَّق^(١).

فموقف أبي عمرو الطوسي فيه شيء من الكيد، فهو معجب بأبي تمام، ولعلمه بأن ابن الأعرابي متعصب على أبي تمام وعلى كل محدث فإنه قد دلَّس على شيخه أولاً، وهنا وضح أن ابن الأعرابي إذا تجرد ناقدًا يستطيع أن يتذوق الشعر المحدث إذا قدم له على صحيفة الفن الماثور، ثم إن الراوي بعد أن انتزع إعجاب ابن الأعرابي بهذه الأبيات، أخبره بحقيقة الأمر، فينقلب ويتراجع عن موقفه السابق وكأنه قد تظاهر بعدم معرفته لأبيات أبي تمام اعتماداً على جهل أبي عمرو لها، وعندما علم أنه كان يُمتَحَن في رأيه بالشعر المحدث تراجع وألغى حكمه السابق.

ويعزز هذا ظن الصولي أن ابن الأعرابي جاء بكثير من أشعار المحدثين في كتابه النوادر، ولعله لو علم بذلك ما فعله، ولا أدري كيف يجوز على عالم بالعربية كابن الأعرابي أن يغفل عن التمييز بين المحدث والقديم، فقد جاء بالمحدث في كتابه لأنه يستجيد هذا الشعر، ولكن دون تصريح، والرأي نفسه نراه في موقفه من رواية تمثله ببيت أبي تمام:

(١) أخبار أبي تمام للصولي، ص ١٧٦

تَحْمِلُ أَشْبَاخَنَا إِلَى مَلِكٍ

نَأْخُذُ مِنْ مَالِهِ وَمِنْ أَدْبِهِ

الذي يعلق عليه الصولي بقوله: فتمثل بشعر أبي تمام وهو ولا يدري، ولعله لو درى ما تمثل به^(١).

وتزداد الشكوك إذا علمنا أن ابن الأعرابي كان ربيب المفضل الضبي، وقد سمع منه داواوين الشعر وصحها، ويروي أبو العباس ثعلب أنه شاهد مجلس ابن الأعرابي - رحمه الله - وكان يحضره زهاء مائة إنسان، وكان يسأل، ويقرأ عليه، فيجيب من غير كتاب، قال: فلزمته تسع عشرة سنة، ما رأيت بيده كتاباً قط.

قال أبو العباس: وقد أملى على الناس أحمالاً، ولم يرَ أحدٌ في علم الشعر أغزر منه^(٢).

فهل يجوز على مثل هذا الحافظ أن يتمثل بشعر لا يعلم قائله؟ وأن يأتي «بكثير» من أشعار المحدثين دون أن يدري أنها لهم، وهذا يعزز الاعتقاد بأن بعض هؤلاء العلماء يتذوق الشعر المحدث ما دام متصلاً بالقديم في المنهج والصياغة، ولكنه لا يقبل أن يشاع هذا عنه، ولهذا أطلق القول والحكم على شعر أبي تمام بأنه «باطل» فإذا أُسْمِعَ شعراً حسناً للمحدثين فإنه يسكت، ثم ينتزع منه السائل الحكم بأن هذا من أحسن الشعر، ثم يعقب «بأن القديم أحب إليه^(٣)».

وأبيات أبي نواس التي استحسناها ابن الأعرابي، لم يذكرها الرواة، ولكنها لا شك أنها كانت تجري بريح المتقدمين، وتصب على قلوبهم، ولهذا استحسناها، أما أبو عمرو بن العلاء فإنه لا ينكر إحسان الفرزدق وجري، ولكنه لا يرقى به إلى الرواية، وشعر جرير والفرزدق لم تكن قد اتضحت فيه المؤثرات الحضارية بعد، غير أنه يبقى

(١) المصدر السابق، ص ١٧٥

(٢) إنباه الرواة على أنباه النحاة ٣/١٣١.

(٣) الموشح، ص ٣٨٤.

بعيداً عن الرواية والاحتجاج، بل إن أبا عمرو ابن العلاء يقصر الاحتجاج على الشعر الجاهلي، فالشعر الإسلامي لا يرقى إلى الاستشهاد وإن كان حسناً.

وهكذا فعل إسحاق بن إبراهيم الموصلي (ت ٢٣٦)^(١) الذي كان دائماً ينصر الأوائل^(٢)، وكان يتعصب على أبي نواس، ويقول: هو يخطئ، أورد هذا المرزباني، وقال راوي الخبر: فكنت أنشده جيد قوله، فلا يحفل به لما في نفسه، فأنشدته:

وخيمة ناطور برأس مُنيفة
تَهُمُّ يداً من رَامَها بزيل

فكان على أمره، فقلت: والله لو كانت لبعض أعراب هزيل لجعلتها أفضل شيء سمعته^(٣).

وخلف الأحمر كان شاعراً وليس من رواة الشعر أحد أشعر منه^(٤)، وكان يضع الأشعار وينحلها الجاهليين، فلا يستطيع الرواة التفريق بين شعره وشعر القدماء، وكان أحد رواة اللغة والغريب والشعر ونقاده والعلماء به وبصناعته وبقائليه^(٥)، ولكنه يحتقر المحدثين، ولا يسمح أن يجروا أحدهم فيقرن نفسه بالجاهليين.

هذه الأنفة في المحافظة والتعصب للقديم تضيء طابعاً من التطرف في الانتصار للقدماء، فالأصمعي يقول: حضرنا مائدة وأبومحرز خلف الأحمر وابن مناذر معنا، فقال له ابن مناذر: يا أبا محرز، إن يكن امرؤ القيس والنابغة وزهير ماتوا فهذه أشعارهم مخلدة، فقس شعري إلى شعرهم، قال: فأخذ صحيفة مملوءة مرقاً فرمى بها عليه^(٦)، فخلف لا يطيق حتى الرد على ابن مناذر، وأي احتقار أعظم من هذا.

(١) إنباه الرواة، ١: ٢١٩.

(٢) أخبار أبي تمام للصوفي، ص ٢٢١.

(٣) الموشح، ص ٢٦٣.

(٤) إنباه الرواة، ١: ٣٤٨.

(٥) المصدر السابق، ١: ٣٤٨ - ٣٥٠.

(٦) الموشح، ص ٤٥٣.

بقاء سيرورة الشعر في يد اللغويين:

وهنا مؤشر يجب ألا نتجاهله، فبينما كان الأخفش يرتجف فرقاً، ويبيكي خوفاً من هجاء بشار، ويستشهد ببعض شعره ليرضيه^(١)، كان هناك فريق من العلماء والرواة أقوى من الأخفش، حتى إن الشعراء سعوا إلى كسب ودهم، فهؤلاء يعتمدون على القدسية التاريخية والدينية للغة الموروثة. وقد شعر هؤلاء العلماء بقوتهم وصرحوا بها. فها هو ذا الخليل بن أحمد الفراهيدي يقول لمحمد بن منذر: إنما أنتم معشر الشعراء تبع لي، وأنا سكان هذه السفينة، إن قرظتكم ورضيت عنكم نفقتم، وإلا كسدت^(٢).

ولا يمكن أن يكتب النجاح والذیوع لإنتاج شاعر في عصرهم إلا إذا رضي هؤلاء العلماء عنه وأجازوه، فقد كانوا مسيطرين على أذواق الناس، وكانوا جلاس الملوك، وندماءهم. وكانوا أيضاً رواد البحث العلمي المنهجي الدقيق فيما يتعلق بتقعيد اللغة، والجماهير راغبة في المحافظة عليها، وهذه عناصر منحت في مجموعها لهذه الفئة صفة القيادة الجاذبة.

وكان من سوء حظ شعراء صدر الدولة العباسية، أن انشغل هؤلاء عنهم وانصرفوا عن رواية الشعر المحدث والاهتمام به، ولم يبذلوا أي جهد في جمع دواوين شعراء عصرهم، حتى إن بعض هؤلاء الشعراء لم يكتب لدواوينهم الظهور.

وهذا أحمد بن إبراهيم الرياشي أو إبراهيم بن أبي هاشم الرياشي (ت ٣٤٩هـ) على خلاف في صحة اسمه، وكان باقعة في حفظ أيام العرب أنسابها وأشعارها، بل آية في هذ دواوينها، وسرد أشعارها، مع فصاحة وإعراب وإتقان^(٣). كان معروفاً بالتحامل على هؤلاء والغض من أبي تمام والبحتري خاصة، حتى إن نُسَخَ هذين الديوانين قُلت بالبصرة في وقته، لقلة الرغبة فيهما^(٤).

(١) المصدر السابق، ص ٣٨٥.

(٢) الأغاني (سأسي) ١٧ - ١٦.

(٣) بغية الوعاة ١ : ٤٠٩، وإنباه الرواة ١ : ٢٥.

(٤) الوساطة، ص ٥١.

فسيرورة الشعر كانت بيد هؤلاء العلماء الرواة، ولهذا هابهم الشعراء، وكانوا حريصين على إرضائهم، ويشعر بهذا أبونواس فيقول: لو كان شعري كله يملأ الفم ما تقدمني أحد^(١)، ولا يملأ الفم شعر كالقديم، فبناء الفن القديم من ألفاظ فخمة ومعان جزلة، هي التي ينبغي أن يترسمها المحدثون في رأيهم، ولهذا قال أبوعبدة عن أبي نواس: هو بمنزلة بانٍ كملت ألتة ونقص بناؤه، وكان ينبغي أن يكون بناؤه أجود^(٢)، ويعمد كثير من الشعراء إلى عرض قصائدهم على هؤلاء العلماء ليروا رأيهم فيها، فإن أعجبته أشاعوها وإن لم تعجبهم ستروها^(٣).

نتائج الانتصار للقديم «نهج القصيدة والاتجاه العمودي» - الاهتمام بملكة نقد الشعر - السرقات:

وبمثل هذه العبارات من هؤلاء العلماء، بدأت ملامح خصائص الاتجاه العمودي تتشكل، إلى أن تبلورت على يد الأدباء الذين تمكنوا بعد أن نأوا ببحوثهم عن الاستغراق في المنهج اللغوي، أن يستخرجوا تلك المقاييس، وأن يحددها، كما فعل المرزوقي في مقدمته لحماسة أبي تمام^(٤).

ونقد هؤلاء الأنصار وتعصبهم نأى بهم عن ذاتية التذوق، فعناصر الأدب القديم وسماته «ترضاها كل النفوس وتستسيغها كل الأمزجة^(٥)»، وقد جعلهم هذا يحاولون استخراج هذه العناصر، ليدافعوا بها عنه، وهذه إحدى فضائل هذا الانتصار.

وقد أدرك هؤلاء أهمية الملكة في تذوق الشعر، إذ إن الاقتصار على مدارس النحو وقواعده دون مصاحبة الذوق والحس الفني لا يتيح للناقد أن يحدد علل التفضيل ودواعي الأحكام، «ولعمري إن ذلك «علم النحو» فضيلة تامة، إلا أنها فضيلة

(١) الموشح، ص ٤٠٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٠٧.

(٣) النقد، شوقي ضيف، ص ٤٠.

(٤) شرح حماسة أبي تمام للمرزوقي، ١: ٨٠.

(٥) تاريخ النقد، طه إبراهيم، ص ٦١.

خارجة عما تقتضيه صناعة الشعر، لأن الشعر لا يفتقر قائله إلى استخراج كلمات لغوية من كتاب العين، ولا من غيره»^(١).

وكذلك الرواة الذين ينقلون الأخبار ويروون الشعر فهم وإن كانوا «يعلمون تفسيره، فإنهم لا يعلمون ألفاظه. وإنما يميز هذا منهم القليل»^(٢).

وقد كان خلف الأحمر من هؤلاء الذين صرحوا بأهمية الملكة في التذوق فقد قال له قائل: إذا سمعت أنا بالشعر أستحسنه فما أبالي ما قلت أنت فيه وأصحابك، قال: إذا أخذت درهماً فاستحسنته، فقال لك الصراف: إنه رديء، فهل ينفعك استحسانك إياه^(٣).

وقد رددت الكتب أحكاماً عن من هم أشعر الناس؟ بل جنحوا إلى تحديد شاعر كالملك الضليل، أو أشعر بيت قائلته العرب، إلى غير ذلك من الأحكام المطلقة، حتى إن مروان بن أبي حفصة أنشده جماعة شعراء، وهو يقول في كل واحد: هذا أشعر الناس، فلما كثر ذلك عليه قال: الناس أشعر الناس^(٤).

ولكن خلفاً الأحمر يتخطى بذوقه وحسه الفني هذا التعميم، ليصل إلى أحكام فيها الكثير من الحذر والدقة، فيجيب عن هذا السؤال بقوله «ما انتهى إلى واحد لما لا يجتمع على أشجع الناس وأخطب الناس وأجمل الناس، ويقول الرواي: قلت: فأيهم أعجب إليك يا أبا محرز؟ قال: الأعشى»^(٥).

هذه النظرات في مقاييس التفضيل والموازنة تتبلور عند الأدباء الذين سيأتون بعده، ويقول عنه ابن رشيق «وقد كان أبو عمرو بن العلاء وأصحابه لا يجرون مع

(١) الاستدراك في الرد على رسالة ابن الدهان لابن الأثير، ص ٥.

(٢) أخبار أبي تمام للصولي، ص ١٠١.

(٣) طبقات فحول الشعراء لابن سلام ١ : ٧، والعمدة ١ : ١١٧.

(٤) العمدة، ١ : ٩٠.

(٥) طبقات فحول الشعراء لابن سلام، ١ : ٦٦.

خلف الأحمر في حلبة هذه الصناعة - أعني النقد - ولا يشقون له غباراً، لنفاذه فيها، وحذقه بها، وإجادته لها^(١).

ويأتي ابن سلام الجمحي بعده فيؤلف الطبقات، ثم تظهر بعده طائفة الأدباء الذين اهتموا باللغة ولكنهم اختصوا برواية الشعر ودراسته، ويشكل معظمهم الطائفة التي وقفت من المحدث موقفاً محايداً، وسوف أناقش هذه المواقف في الفصل التالي، ولكن من المهم القول أن النقد عند الأدباء واللغويين لم يخلص يوماً من آثار القديم، ولم يتحرر من كثير من الأصول التي عرفت فيه من قبل، مثلهم في ذلك مثل الشعراء، فهؤلاء يجددون ويطورون دون أن يخرجوا عن دائرة القديم^(٢).

ومن أكبر جنايات تعصب هؤلاء للقديم أنهم أصبحوا يطلقون تهمة السرقة على كل من حاول معنى من هؤلاء المحدثين، وامتلاأت كتبهم بالروايات عن أن فلاناً سرق من فلان. ويقولون إنه «أي السرقة» داء قديم وعيب عتيق، وقد أكدوا سبق القدماء للمعاني وأنهم استغرقوها وأتوا على معظمها^(٣)، وهذا ما حدا بالمحدثين إلى اتخاذ معاني القدماء مثلاً يحتذى وحاولوا جهدهم أن يولدوا من هذا المعنى القديم شيئاً ربما امتازوا به عن سبقهم، وأصبح النقاد متوثبين لاتهام كل شعر بأنه مأخوذ مسروق، أو أن الشاعر أساء الأخذ، حتى وصلت هذه الدراسة إلى مستوى متحجر، فوضع الحاتمي (ت ٣٨٨هـ) في (حلية المحاضرة) ألفاظاً وأوصافاً عديدة لأنواع الأخذ والسرقة، يقول عنها ابن رشيق «تدبرتها ليس لها محصول إذا حققت»^(٤).

وأصبح دورهم هو الاهتمام بتسجيل (براءات اختراع المعاني)، إذا جاز هذا التعبير، (كأن التوارد عندهم ممتنع، واتفاق الهواجس غير ممكن)^(٥).

(١) العمدة، ١: ١١٧.

(٢) تاريخ النقد، طه إبراهيم، ص ١٢٠.

(٣) الوساطة، ص ٢١٤.

(٤) العمدة، ص ٢٨٠.

(٥) الوساطة، ص ٥٢.

وظل أنصار القديم مفرطين في التعصب له، واللغويون منهم على الأخص، ولا شك أن هذه العصبية جاءتهم من وظيفتهم فقد كانوا يعدون أنفسهم حماة اللغة والحرس على تراثها.

كما أن استخدام الأبيات المفردة في البحث عن المقاييس الفنية جاء أساساً من منهج في البحث اللغوي، الذي يقتضي أن يستشهد على القاعدة بالمثل والشاهد، وكثيراً ما يقتصر الأمر على شطر بيت، وبدأوا يقيسون الشعر من الناحية الفنية بالمنهج نفسه وأصبح الشاعر لهذا يجهد نفسه لكي يتقي شر (التضمين)، وهو أن يكون البيت في معناه محتاجاً للبيت الذي بعده، وقد عده هؤلاء عيباً يجب أن يحذره الشاعر، وأن يبحث عن البيت المستقل المستغني بنفسه المشهور.

وهكذا كان لهؤلاء الأنصار في تعصبهم فضائل وجنایات، فقد حرصوا على جمع الأدب الذي انتصروا له، واستنبطوا منه أحكاماً فنية تعتمد على عقلية علمية وذوق سليم، وكما ابتعدوا بالنقد عن الذاتية المفرطة، وألزموه تلك الرسوم.

وقد استطاع هؤلاء الأدباء النقاد أن يستخرجوا من دراستهم للأدب الجاهلي منهجاً خاصاً للشاعر الجاهلي، لا يحيد عنه في تأليف شعره، «فمقصد القصيد، إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانتقالهم عن ماء إلى ماء وانتجاعهم الكلاء، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان.

ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة

الغزل، وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب، وضارباً فيه بسهم، حلال أم حرام، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر، وسرى الليل، وحر الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، وضميمة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكارِه في السير، بدأ في المديح فبعثه على المكافأة وهزة للسماح، وفضله على الأشباه وصغر في قدره الجزيل^(١).

كان هذا نهج القصيدة الذي حدده ابن قتيبة في القرن الثالث (٢١٣ - ٢٧٦هـ)، وهذه الرسوم كانت القواعد التي ألزم أنصار القديم المحدثين اتباعها، وهاجموا كل من حاول الخروج عنها، ولا شك أن هذه القواعد كانت أيسر استخراجاً من عمود الشعر الذي تحدث عنه المرزوقي، فقد كانت أقرب تناولاً ولهذا كان نهج القصيدة هو أول تلك النظم التي تعرضت للثورة، ولحاولات الإطاحة بها كما فعل أبونواس ومن سار على نهجه.

أما المرزوقي (ت ٤٢١هـ)، فقد حدد عمود الشعر في سبعة أبواب وذكر أن الأقدمين: «كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف - ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال، وشوارد الأبيات - والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم، والتئامها، على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر، ولكل باب منهما معيار^(٢)».

وقد استطرد المرزوقي معدداً معايير كل باب، ثم انتهى إلى قوله: «فهذه الخصال عمود الشعر عند العرب، فمن لزمها بحقها وبنى شعره عليها، فهو عندهم المفلح

(١) الشعر والشعراء لابن قتيبة، ١ : ٧٤ - ٧٥.

(٢) مقدمة شرح ديوان الحماسة لأبي علي أحمد محمد المرزوقي.

المعظم، والمحسن المقدم، ومن لم يجمعها كلها، فيقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان وهذا إجماع مأخوذ به، ومتبع نهجه حتى الآن^(١)».

وعندما جنح المحدثون من الشعراء إلى الاهتمام بالصنعة ظهرت محاولاتهم في الثورة على عمود الشعر هذا، وعندما بالغوا في احتفائهم بالبديع اللفظي والتصوير البعيد الذي يعتمد الخيال والفكر، بدأوا يستقطبون عداً أنصار عمود الشعر، فتصدى أنصار القديم لمحاولات المحدثين أمثال مسلم بن الوليد، وأبي نواس ثم استلم المذهب أبوتمام، فأبدع وأغرب، فثارت حوله خصومة عنيفة هي مدار هذا البحث.

وأنصار القديم عندما حددوا للشاعر رسوماً لا يعدوها، ومنهجاً لا يتخطاه، فإنهم حددوا أمامه مجالات الاختيار، وضيقوا عليه بتلك الرسوم، ونأوا به عن الموضوعية، فلم يستطع أن يعالج واقعه، ولا أن يستبصر تجاربه اليومية في حياته المتحضرة، بل صار يتطلع إلى ما يرضي هؤلاء من معاني الأقدمين التي يجب ألا يعدوها، «وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام فيقف على منزل عامر، أو يبكي عند مشيد البنيان، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر، والرسم العافي، أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير، أو يرد على المياه العذاب الجواري، لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامي، أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد، لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيخ والحنوة والعرارة^(٢)».

وهذه الدعوة التي تصدر من ابن قتيبة - الذي عدّ منصفاً للحدثاء - لم تكن إلا ترجيحاً للمقاييس التي أرساها اللغويون قبله، مما أوقع الكثير من الشعراء في حيرة عظيمة، فالصلة بين ما يدعونه إليه وما يعيشه منبئة، هذه الحيرة تعكسها هذه

(١) المصدر السابق، ص ١١.

(٢) الشعر والشعراء، ١ : ٧٦ - ٧٧.

الدهشة التي تغلف سؤال شيخ من أهل الكوفة خلف الأحمر قائلاً: «أما عجبت من الشاعر قال:

أتيت قيصوماً وجثجاثا

فأحتمل له، وقلت أنا:

أتيت أجاصاً وتفاحا

فلم يحتمل لي؟^(١)».

وربما وصل بهم الحال إلى أن يحاكو القدماء في التصرف بأبنية الألفاظ واشتقاقها، ولكن منهج البحث واحد وهو الاعتماد على السماع، فتقعيد اللغة لا يعترف بالقياس في تصريف الألفاظ، بل يجب أن يوثق بما سمع عن العرب، والشعر ومقاييسه في رأيهم يجب أن تكون منضوية تحت هذا اللواء.

قال الخيل بن أحمد:

أنشدني رجل.

ترافع العزبنا فارفنعا

فقلت ليس هذا شيئاً، فقال: كيف جاز للعجاج أن يقول:

تقاعس العزبنا فاقعنسا^(٢)

وقد شعر أبونواس بهذه القيود فحاول التحلل منها وجنح إلى الواقعية، فكان أول تائر حقيقي على هذا التقليد، وبغض النظر عن الدوافع التي حكيت حول هذه الثورة وعن جدواها، فإننا لا يمكن أن نتجاهل موقفه هذا، أو نقلل من قيمته.

(١) المصدر السابق، ١ : ٧٧.

(٢) المصدر السابق، ١ : ٧٧.

الفصل الثالث

أنصار الحديث

تطور التذوق الفني للشعر المحدث:

بدأ الاتجاه الجديد للشعر يأخذ طريقه على يد مجموعة من الشعراء وعلى رأسهم بشار بن برد، الذي عدّه ابن رشيق امرأ القيس بالنظر إلى المحدثين^(١)، ويقول صاحب زهر الآداب «وكان بشار أرق المحدثين ديباجة كلام، وسُمي أبا المحدثين، لأنه فتق أكمّام المعاني، ونهج لهم سبيل البديع فاتبعوه، وكان ابن الرومي يقدمه ويزعم أنه أشعر من تقدم ومن تأخر»^(٢).

وبشار هذا كان من الموالي وأبوه كان طياناً، يضرب اللّبن، وقد باعته أمه بدينارين^(٣)، وقال الشعر وهو ابن عشر سنين^(٤)، وكان أقبح الناس منظراً، عظيم الخلق والوجه مجدوراً جاحظ المقلتين، قد تغاشما لحم أحمر، وكان إذ أراد أن ينشد صفق بيديه وتنحج وبصق عن يمينه وشماله، ثم ينشد فيأتي بالعجب^(٥).

كان ذا لسان فاحش، هجاؤه مقذع تتأذى الأسماع منه، وكانت أهاجيه كثيرة، وعندما سئل عن هذا قال: إني وجدت الهجاء المؤلم أخذ بضبع الشاعر من المديح الرائع، ومن أراد أن يكرم في دهر اللئام على المديح فليستعد للفقر، وإلا فليبالغ في الهجاء، ليخاف فيعطي^(٦).

(١) قراضة الذهب، ص ٢٤.

(٢) زهر الآداب للحصري القيرواني، ١ : ٤٧٢.

(٣) الأغاني، دار الكتب، ٣ : ١٣٧.

(٤) المصدر السابق، ٣ : ١٤٣.

(٥) المصدر السابق، ٣ : ١٤١.

(٦) المصدر السابق، ٣ : ٢٠٧.

والحق أن بعض الرواة واللغويين خافوه، فقد حاول خلف أن يطأطئ منه، فأتاه وهو جالس، وسمع شعرًا له يرد به على شاعر هجاء، فقال خلف: فارتعدت والله فرائصي، واقشعر جلدي، وعظم في عيني جدًّا، حتى قلت في نفسي الحمد لله الذي أبعدني من شرك^(١).

وقد كان هجاؤه المقذع حامياً له من تعرض اللغويين والرواة لشعره، حتى إن بعضهم احتج بشعره، استكفافاً لشهره كما فعل الأخفش وسيبويه^(٢)، وكان خلف بن أبي عمرو بن العلاء، وخلف الأحمر يأتیان بشارًا ويرويان عنه^(٣).

وقد فضله الأصمعي، وكان يقول: بشار خاتمة الشعراء والله لولا أن أيامه تأخرت لفضلته على كثير منهم^(٤)، وقد فضله على مروان بن أبي حفصة، واستشهد أبو عمرو بن العلاء بأبيات بشار عندما سئل عن أبداع وأمدح وأهجي الناس^(٥).

ولم يكن موقف الأصمعي من بشار إلا دليلاً على أن هناك من أنصار القديم من بدأ يطوع ذوقه لتقبل هذا الحديث، بألفاظه اللينة السهلة وصوره المركبة، وقد كان في اهتمام الأصمعي بالشعر وقراءاته ما ساعد على تطور تذوقه، فقد كان الرشيد يسميه شيطان الشعر ويقول للكسائي: «يا علي، إذا جاء الشعر فاياك والأصمعي^(٦)».

على إن إعجاب الأصمعي بمذهب المحدثين الذي مثله بشار لم يكن مطلقاً، فقد حدد أسباب تفضيله لبشار «الذي سلك طريقاً لم يسلكه أحد، فانفرد به وأحسن فيه، وهو أكثر فنون شعره، وأقوى على التصرف، وأغزر وأكثر بديعاً أما مروان فإنه أخذ بمسالك الأوائل، فسلك طريقاً كثر سلاكه فلم يلحق بمن تقدمه^(٧)».

(١) المصدر السابق، ٣ : ١٩١

(٢) الموشح، ص ٣٨٥، وديوان بشار، ١ : ٥٢. والأغاني، ٣ : ٢٠٩ - ٢١٠.

(٣) الأغاني، ٣ : ١٩٠.

(٤) المصدر السابق، ٣ : ١٤٣

(٥) المصدر السابق، ٣ : ١٥٠

(٦) نزهة الألباء، ص ٩٦، وأخبار النحويين للسيرافي، ص ٤٧

(٧) الموشح، ص ٣٩٢، أخبار أبي تمام، ص ٩٦ - ٩٧، الأغاني ٣ : ١٤٧.

فلابتكار وطروق دروب الأغراض الشعرية المختلفة «بشار يصلح للجد والهزل ومروان لا يصلح إلا لأحدهما»^(١) يؤهلان الشاعر لإعجاب الأصمعي.

كما أن الأصمعي يعجبه البديع وعمق الصور والاستعارات، أما تقليد الأوائل كما فعل مروان، فهو تقليد لم يلحق به شأو من سبقه من الأوائل.

وبشار في مدحه وفخره كان قديماً في صياغته وأسلوبه، ولكنه أضاف إليه بعض الأساليب المتحضرة، فهو يقول في أرجوزته:

ما كان مِنِّي لكَ غَيْرُ الْوَدِّ
ثُمَّ ثَنَاءٌ مِثْلُ رِيحِ الْوَرْدِ^(٢)

أما في غزله ومجونه، فقد كانت صورته تنم عن صفاء الذهن وقوة القريحة وعمق التخيل، وشاعت فيه الرقة والسهولة الممزوجة بالحسية المفرطة، وحب الشهوات والانكباب عليها، «وقد تميز بشار في صناعته بهذه الناحية التجسيمية، بالإضافة إلى استقصائه لعناصر الصورة واستيفائه لأصغر جزئياتها وأهونها لتتضح وتتجلى بجوانبها المختلفة، ويتميز بشار في صفته أيضاً بحسه الدقيق في إدراك العلاقات بين الأشياء المحسوسة وغير المحسوسة، وإحاحه على إظهارها تعويضاً فيما يبدو عن حرمانه من رؤيتها فأراد أن يبلغ بفنه الشعري ما لم يبلغه بناظره»^(٣).

ويقول الجاحظ «إنه ليس في الأرض مولد قروى يعد شعره في المحدث إلا وبشار أشعر منه»^(٤).

وهكذا بدأت نواة نصرة الحديث، وقد ساعد في تكوين هذه الجماعة اشتراك الوليد بن يزيد الذي تأثر بمدرسة المحدثين ومنحها صفة التشجيع الرسمي ووهبها القوة والنماء^(٥).

(١) الموشح، ص ٣٩٢، الأغاني ٣ : ١٤٩.

(٢) ديوانه: ١٦٧/٢.

(٣) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثالث الهجري، د. هدارة، ص ٥٧٦.

(٤) الحيوان للجاحظ، ٤ : ٤٥٤.

(٥) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثالث الهجري، د. هدارة، ص ١٤٧.

واستمرت هذه الحركة في الرسوخ إلى أن وضع ابن المعتز (ت ٢٩٦) كتابه (البديع) في أواخر القرن الثالث، الذي استطاع به أن يرد أصول هذا التجديد إلى الشعر العربي القديم، وذلك «ليعلم أن بشارًا ومسلمًا وأبا نواس ومن تقلبهم وسلك سبيلهم، لم يسبقوا إلى هذا الفن ولكنه كثر في أشعارهم، فعرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم، فأعرب عنه ودل عليه»^(١).

وبظهور هؤلاء الأدباء من أمثال ابن المعتز الذي حاول أن يرد تجديد المحدثين إلى الأصول الشعرية الجاهلية، فكل ما يأتي به المحدثون إنما هو نسج على نول القديم، ولهذا لا خير في مساندته، فالزخرف الذي يشيع في هذا الجديد لم يظهر بين يوم وليلة، أقول بظهورهم بدأ فريق المتذوقين للحديث في التشكل، فتناولوا شعر المحدثين فقرأوه ودافعوا عنه.

رواد الانتصار للحديث:

وأول هؤلاء الأنصار هم الشعراء أنفسهم، الذين بدأوا هجومهم على أنصار القديم «وكان جلهم من اللغويين كما سبق القول» بأن وصموهم بالجهل في فهم الشعر، الذي هو «ليس من عمل أولئك القوم، إنما يعرف الشعر من يضطر إلى أن يقول مثله»^(٢)، كما يقول بشار، ويقول رؤبة عن إحدى أراجيزه:

لَا يَنْظُرُ النَحْوِيُّ فِيهَا نَظْرِي

وَإِنْ لَوْ لَخِيَّهِ بِالْثَّقْرِ^(٣)

وكان ابن مناذر «وهو من حذاق المحدثين ومذكوريهم وفحولهم»^(٤) عندما طلب من أبي عبيدة أن يوازن بين مرثيته في عبد المجيد، التي عارض فيها مرثية أبي زبيد

(١) البديع لابن المعتز، ص ١

(٢) إعجاز القرآن للباقلاني، تحقيق السيد أحمد صقر، ص ١٧٧.

(٣) ديوانه، ص ٦١.

(٤) طبقات الشعراء المحدثين لابن المعتز، ص ١٢٥.

الطائي في ابن أخته اللجلج^(١)، كان يتحداه أن يستطيع الحكم، «ولكن انظر إلى الشعر، واحكم لأفصحهما وأجودهما^(٢)»، وابن المعتز يرى أن مرثية ابن منذر «ذكرت في المراثي الطوال الجياد، وهي فحلة محكمة، فصيحة جداً^(٣)».

أبونواس بين الشعوبية ودعوة التجديد:

على أن ناقد عصره الفذ كان الشاعر النواسي (ت ١٩٥) الذي نعى على الأقدمين التزامهم بذكر الأطلال في افتتاح قصائدهم وكانت هذه أبرز محاولة منه للثورة على الديباجة القديمة، في افتتاح القصائد فقد قال:

صِفَةُ الطُّلُولِ بِلَاغَةُ الْفُؤْمِ
فَامْنَحْ صِفَاتَكَ لِابْنَةِ الْكَرَمِ

ويقول فيها:

تَصِفِ الطُّلُولَ عَلَى السَّمَاعِ بِهَا
أَفْذُو الْعِيَانَ كَأَنْتَ فِي الْحُكْمِ؟
وَإِذَا وَصَفْتَ الشَّيْءَ مُتَّبِعًا
لَمْ تَخُلْ مِنْ زَلَلٍ وَمِنْ وَهْمٍ^(٤)

كان أبونواس هذا من أعظم شعراء عصره، ومن أعظم شعراء العربية كافة^(٥) ويقف هذا الشاعر متصدراً أنصار الحديث في فاعلية عميقة، فهو يعترض على هؤلاء الذين يتخيلون الأطلال ويصفونها دون أن يعايشوها، وإنما يتبعون تقليداً جاهلياً لا يتناسب مع معطيات الحضارة الجديدة، ويدعو إلى أن يكون الشعراء واقعيين، معبرين عن الحياة التي يحيونها فعلاً، وبهذا يكون أبونواس أول شاعر استطاع أن

(١) طبقات فحول الشعراء لابن سلام، ص ٦١٥.

(٢) طبقات الشعراء للمحدثين لابن المعتز، ص ١٢٢.

(٣) المصدر السابق، ص ١٢٢.

(٤) ديوان أبي نواس، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي.

(٥) بروكلمان، ٢: ٢٤.

ينقد الشكل التقليدي للقصيد القديمة، وقد حاول أبونواس أن يقرر هذا في الأذهان،
فنراه يطرقه في أكثر من قصيدة فهو يقول:

ما لي بدارٍ خَلْتُ من أهلِها شُغْلُ
ولا شَجَانِي لها شخصٌ ولا طُلُ

ويقول:

لا الحَزْنَ مني بِرَأْيِ العَيْنِ أَعْرِفُهُ
وليس يَعْرِفُنِي سَهْلٌ ولا جَبَلُ
لا انْعَتُ الرِّوَضَ إِلَّا ما رَأَيْتُ به
قَصْرًا مُنِيفًا عَلَيْهِ النُّخْلُ مُشْتَمِلٌ^(١)

فالشعر في رأيه يجب أن يكون مرآة للحضارة، التي يعيشها بكل جوانبها،
والظواهر الحضارية هي التي يجب أن توصف وتنعت، وأن تكون موضوعات للشعر
في عصره.

وقد قلل الدكتور نجيب البهيتي من أهمية دعوة أبي نواس استناداً إلى أنها
كانت تصدر بروح الشعبوية، «فاتخذ أبونواس وسيلته للسخرية نهج القصيدة العربية،
يضحك منها ويسخر بها، ويدعو إلى ترك ذلك النهج من الغزل، الذي كانت تستفتح
به عادة، وهو البكاء على الأطلال وحبس الركب عليها^(٢)».

فأما أن أبا نواس كان شعوبياً، فهذا ما لا سبيل إلى إنكاره، فقد كان أحد
الشعوبيين الغلاة فقد قال:

ببلدةٍ لم تصلْ كَلْبٌ بها طُنْبًا
إلى خِباءٍ ولا عبسٌ وذُبْيَانُ

(١) ديوان أبي نواس، ص ٦٩٨.

(٢) أبوتمام حياته وحياة شعره، د. نجيب البهيتي، ص ١٨٠.

ليست لذهل ولا شيبانها وطناً
لكنها لبني الأحرار أوطان
أرض تبني بها كسرى دساكره
فما بها من بني الرعناء إنسان
وما بها من هشيم العرب عرفة
ولا بها من غذاء العرب خطبان^(١)

ويقول:

دع الرسم الذي دثرا
يُقاسي الرّيحَ، والمطرَا
وكن رجلاً أضاع العِلْ
مَ في اللّذاتِ والخَطرا
ألم ترم ما بنى كسرى
وسابُورُ لمن غبرا
منازه بين دجلة والـ
فُراتِ تَفَيَّأتْ شَجرا
بأرضٍ باعد الرّحمـ
نُ عنها الطلح والعُشرا
ولم يجعل مصايدَها
يرابيغاً ولا وَحَرا^(٢)

وقد حاول أحد الباحثين أن ينفي عن أبي نواس تهمة الشعوبية^(٣)، ويرد عليه د. هدارة قائلاً «ولا ندري كيف يبرأ أبونواس مع هذا كله من تهمة الشعوبية، إلا أن

(١) ديوان أبي نواس، ص ١٢٧.

(٢) المصدر السابق، ص ٥٥٧.

(٣) أبونواس، عبدالحليم عباس، ص ١١٤، نشر دار المعارف بمصر.

نلغي عقولنا، ونعتبر هجوم أبي نواس على العرب، واحتقاره لنوع معيشتهم وأسلوب حياتهم أمراً طبيعياً مباحاً للشعراء جميعاً»^(١).

فشعبوية أبي نواس ليست محل خلاف كبير، ولكن الذي يستحق المناقشة القول أن أبا نواس قد صدر في كل دعواته إلى التجديد عن روح الشعبوية لا غير، وفي رأيي أن هذا فيه ظلم كبير، فأبونواس لم يكن وحده في الساحة التي دوت فيها الهتافات الداعية إلى التجديد، ولم يكن ذلك المبتدع لوصف الخمر، فقد سار على نهج أبي الهندي الرياحي الذي كان من بني يربوع، وقد جعل وصف الخمر والتغني بها قصده وغايته، ويقال أن الحسن أخذ منه معانيه في الخمر^(٢)، وفي عصره كان هناك الحسين بن الضحاك، ومطيع بن إياس، وأبو الشيص، وغيرهم كثير.

وقد تنادت هذه الفئة إلى الالتصاق بالواقع، وتوجيه الفن وجهة حضارية وربما تكون هذه الدعوة قد صادفت هوى في نفوس الحاقدين على العرب، كأبي نواس وأضرابه، فبالغوا فيها فكان أبونواس يعبر فيها عن حاجة حقيقية، ورغبة صادقة في التجديد، كما أنها في الوقت نفسه تشبع حقه على العرب، فلم تكن تلك الدعوة منه مدفوعة بروح شعبية خالصة، وإنما امتزجت فيها نواح فنية، ونزعة إلى الواقعية، فاتفقت الوسيلة وتعددت الأهداف.

وعلى الصعيد الفني لهذه الدعوة، فإن محاولة أبي نواس جديرة بالدراسة والبحث، وأن تقارن بتلك المحاولات التي أثارها الشعراء المجددون، وهل استطاع أبونواس أن يفتح الباب على نهضة شعرية حقة؟ أم إن محاولته لم تعد أن تكون معالجة لظاهرة شكلية في القصيدة الجاهلية؟

لقد اعتقد أبونواس أن ديباجة الشعر الحديث يجب أن تكون صادقة، تصور الحياة الحضورية الناعمة، وإذن فلا بد من الانصراف عن هذه المطالع القديمة، والتفكير

(١) اتجاهات الشعر العربي، د. هدارة، ص ٤٠٦.

(٢) طبقات الشعراء المحدثين، ص ١٣٦ - ١٤٣.

في شيء جديد ملائم، وليس الأمر في حاجة إلى مجهود عميق، فنحن نحاكي القدماء فيما صنعوا، ونأخذ ديباجة للشعر من حياتنا الحاضرة.

«وهنا مال أبونواس إلى أظهر الأشياء في حياته الخمر ومجالس الشراب، ومال غيره إلى ذكر النعيم والقصور والرياض والنيلوفر، وغيرها من الأزهار وهكذا خلق المحدثون من الموالي ديباجة حضرية لا تتصل بسبب إلى شبه جزيرة العرب، ولا تحن لحبيب ولا تبكي على طلل، أوجدوا ديباجة جديدة هي مرآة للحياة في بغداد وفي الكوفة وفي الحواضر الإسلامية، وفتنوا بها وروّجوا لها ودعوا إليها^(١)».

وقد اتفق بعض الباحثين المعاصرين على أن دعوة أبي نواس ليست ذات خطر في توجيه تطور الشعر العربي في ذلك العصر، فأبونواس محافظ على القديم حتى في تجديده، لم يغير من البناء الشكلي للقصيدة ولا من الموضوعات الرئيسية التي التزم بها القدماء، أما الصياغة فتلك التي توجه إليها هو والمحدثون من الشعراء وحاولوا التجديد فيها، أما الأخيلة والاستعارات والتشبيهات فكلها كانت معادة مكررة فالأستاذ طه إبراهيم يرى أن تجديد أبي نواس انصرف إلى العادات «ولهذا كان موقفه واهياً يذم القدماء وهو قديم^(٢)».

ويضيف الدكتور محمد مندور أن دعوة أبي نواس هذه لم تكن من الناحية الفنية ضرورة حتمية، وبخاصة أنها لم تُعدْ أن تكون محاذاة للشعر القديم، والمحاذاة أخطر من التقليد وذلك لأننا نفهم أن يدعو إلى نوع جديد من الشعر، وأما أن يحافظ على الهياكل القديمة للقصيدة مستبدلاً ديباجة بأخرى، وأن يدعو إلى موضوعات لا يستطيع أن تحرك نفوس الجميع، فذلك مالا يمكن أن يعتبر خلقاً لشعر جديد.

فالديباجة القديمة لم تكن ملائمة والديباجة الحديثة لم تكن لازمة كما أنه كان يعود في مدائحه إلى مذاهب القدماء ترضية لمدوحيه^(٣).

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، طه إبراهيم، ص ٩٥ - ٩٦.

(٢) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ١٠٥.

(٣) النقد المنهجي عند العرب، د. مندور، ص ٧٣.

ويكرر هذا الرأي د. شوقي ضيف فيرى أن أبا نواس لم يكن جاداً في تجديده «فقد عاد في مدائحه يحافظ على هذا التقليد الموروث، حقاً إنه أكبر شاعر صور لنا حياته الشخصية بخرمها ولهوها ومجونها، ولكن ذلك الجانب منه لم يمنعه من المحافظة على إطار القصيدة القديم في المديح وما يتصل به»^(١).

ويلق الدكتور محمد مصطفى هدارة على الآراء السابقة متعجباً من إنكار مندور لجدوى وجدية دعوة أبي نواس هذه «وإلا فلم كان تحامل الرواة عليه، واتهامهم له بالخروج عن العمود المؤلف من شعر العرب». ويستطرد د. هدارة قائلاً «الواقع أن تجديد أبي نواس لم يكن يقتصر على إحلال وصف الخمر محل وصف الأطلال في أول القصائد، ولكنه خرج فعلاً على عمود الشعر في ألفاظه ومعانيه وأوزانه، وبخاصة هذه القصائد التي كان الشاعر ينطلق فيها مع سجيته الفنية، دون حدود ترهقه أو قيود تثقله»^(٢).

كما أنه يؤيد ما ذهب إليه الآخرون من أن دعوة أبي نواس كانت تصدر في بعض الأحيان عن روح الشعبوية، وأنه لم يستطع أن يساير دعوته إلى النهاية لأن الرواة كانوا سيهملونه^(٣).

والواقع أن نهج القصيدة كان أكثر القوالب القديمة تعرضاً لتجديد أبي نواس، فدعوته إلى استبدال وصف الخمر بالمقدمة الطللية كان هزاً عنيفاً لأهم أركان هذا المنهج، ولكن هل نستطيع القول أن استبدال ديباجة بأخرى عمل يمكن أن يحدث التطور المنشود؟ فلماذا الديباجة أصلاً؟ بل لماذا التقيد بالموضوعات والأشكال التي يطرحها القديم؟

في رأيي أن أهم ما أثاره أبونواس هي تلك المحاولات التي أراد بها تطوير بعض عناصر عمود الشعر، فرقق الألفاظ، وبدت الصورة الفنية أكثر رقصاً وموسيقية

(١) النقد، د. شوقي ضيف، ص ٣٦.

(٢) مشكلة السرقات في النقد العربي، ص ٢٤٠، واتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري، ص ١٥٠، وما بعدها، وكذلك مقالات في النقد الأدبي، ص ٥٩ - ٦٠، د. هدارة

(٣) مقالات في النقد الأدبي، د. هدارة، ص ٦٠.

وعلى الأخص عندما يصف الخمر، واعتمد كثيرًا على التشخيص، واستقصاء جوانب الصورة، كما اهتم بالمحسنات اللفظية، وهذا الجانب ودراسته عند أبي نواس، هو الذي يحدد القيمة الفنية لمحاولات أبي نواس التجديدية.

إما عن تحامل الرواة عليه واتهامهم له بالخروج عن العمود المألوف من شعر العرب، فهذه الظاهرة بمفردها لا تقوم دليلاً على تجديد أبي نواس، فموقف هؤلاء لم يكن موجهاً إلى أبي نواس خاصة، وإنما كان تحاملهم على التيار المحدث بشكل عام، وقفوا ضد الشعراء الذين سوّلت لهم أنفسهم التجديد، فمجرد محاولة التغيير، وإن لم تكن موفقة، هذه المحاولة كانت تستفز هؤلاء الرواة، فيطلقون سهامهم على هذا الجريء، غير أن الحديث عن تجديد أبي نواس للفن الشعري في ذلك العصر، لم يخلو من الإقرار بأن أبا نواس «كان ناقدًا فذاً بحث في الصلة بين الأدب والحياة»^(١).

ولكن هذه المحاولة التي جرّت عليه عدااء الرواة لم تكن موفقة تمامًا، وإن كان بموقفه هذا يصبح رائدًا من رواد الواقعية في الأدب العربي «فدعوته كانت مشوبة بهذه الروح»^(٢).

الأدباء المحايدون:

وأبونواس بدعوته هذه يتصدر الفئة التي انتصرت للحديث من الشعراء وتتضح قيمة هذا الموقف عندما أعرض موقف الأدباء الذين ناصروا الحديث، فهؤلاء لم يجرأوا على الانتصار له على نفس المستوى الذي انتصر به اللغويون والرواة للقديم، فهم أولى أن نسبيهم محايدين، وعلى الأخص نقاد القرنين الثاني والثالث، فمواقفهم من المحدث تعكس هذا، وأولهم الجاحظ (١٥٠ - ٢٥٥ هـ) الذي عدّ من أنصار المحدثين عندما قال: «وقد رأيت ناسًا منهم يبهرجون أشعار المولدين، ويتسقطون من رواها، ولم أر ذلك إلا من راوية للشعر غير بصير بجوهر ما يروى، ولو كان له بصر لعرف

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، طه إبراهيم، ص ١٠٩.

(٢) مقالات في النقد الأدبي، د. محمد مصطفى هدار، ص ٥٩.

موضع الجيد ممن كان، وفي أي زمان كان» ولكن الجاحظ سبق هذا الحديث بعبارة أكثر خطرًا وهي «والقضية التي لا أحتشم منها ولا أهاب الخصومة فيها، أن عامة العرب والأعراب والبدو والحضر من سائر العرب، أشعر من عامة شعراء الأمصار والقرى، من المولدة والناتبة، وليس ذلك بواجب لهم في كل ما قالوه^(١)».

فهو قد أطلق القول في البداية بأن الأعراب وعامة العرب أشعر من المولدين، وبهذا فقد انحاز إلى أنصار القديم، ولكنه لا يفضل القديم لسبقه، بل لأنه يرى أن الأعرابي ذا النفس الغفل القوية أقدر على مطاوعة اللغة لأنها جزء من طبيعته، ونشاطه في لغته مع عذريتها ونقائها نشاط تلقائي غير متعمل، على أن الجيد ربما جاء من المولدين، فيجب أن نعطيه حقه دون النظر إلى تأخره.

وهكذا فقد ابتدأ المقياس الزمني ينحل، وصار المحدث جديدًا أن ينظر فيه بشرط أن يكون محتذيًا، فالجاحظ يرى أن الفرق بين المولد والأعرابي، «أن المولد يقول بنشاطه وجمع باله، الأبيات اللاحقة بأشعار أهل البدو، فإذا أمعن انحلت قوته، واضطرب كلامه^(٢)».

فالمولد يجهد نفسه ليحتذي القديم، ولكنه لافتقاده الطبع لا يستطيع الاستمرار بل يسارع إليه الاضطراب.

والجاحظ بهذا الموقف لا يعدّ ناصرًا للحدث كما كان الأعرابي مثلاً ناصرًا للقديم، وإنما هو محايد ينظر بعين العدل إلى الفريقين مع تسليمه بأن القدماء، والأعراب أشعر من عامة الأمصار.

وكذلك كان ابن قتيبة (٢١٣ - ٢٧٦هـ) فقد قال: «ولم أسلك، فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختارًا له، سبيل من قلّد، أو استحسن باستحسان غيره، ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل على الفريقين، وأعطيت كلًّا حظه، ووفرت عليه حقه.

(١) الحيوان، ٣ : ١٣٠، تحقيق عبدالسلام هارون.

(٢) المصدر السابق، ٣ : ١٣٢.

فإنني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله، ويضعه في متخيره ويرذل الشعر الرصين، ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه، أو أنه رأى قائله. ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قومًا، دون قوم، بل جعل ذلك مشتركًا مقسومًا بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثًا في عصره وكل شرف خارجية في أوله، فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدون محدثين. وكان أبو عمرو بن العلاء يقول: لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته.

ثم صار هؤلاء قدماء عندنا ببعد العهد منهم، وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا، كالخريمي والعتابي والحسن بن هانئ وأشباههم، فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له، وأتينا به عليه، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله، ولا حداثة سنه، كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه^(١).

فابن قتيبة هنا لا يعترض إلا على المقياس الزمني، وقد سبقه إلى هذا الجاحظ كما بينا، أما نهج القصيدة فلا يصح أن يعدوه الشاعر، «فليس لتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام، فيقف على منزل عامر، أو يبكي عند مشيد البنيان لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر، والرسم العافي، أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير، أو يرد على المياه العذاب الجواري، لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامي، أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد، لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيوخ والحنوة والعرارة»^(٢).

ولا يمكن أن نجتمع بين مدلول العبارتين إلا أن يكون هذا الذي ظن أنه ناصرٌ للحديث، محايدًا، فهو لم يطلق حكمه على الحديث بالتسفيه لتأخره ولا على المتقدم بالفضل والمزية لتقدمه، فقد تخطى هذه النظرة، كما فعل سابقه، (الجاحظ)، ولكنه ألزم الشاعر المحدث جادة القدماء، بل فرض عليه ألا يعدو منهجهم، فطلب منه أن يبتعد

(١) الشعر والشعراء، ص ٦٢ - ٦٣.

(٢) الشعر والشعراء، ص ٧٦ - ٧٧.

على تصوير واقعه وإن كان جميلاً حضارياً عذباً، وأن يجنح إلى تخيل واقع القدماء وإن كان قبيحاً مرّاً.

هذه الدعوة خلقت ذلك المقياس «نهج القصيدة» الذي قيد خيال الشاعر، وحدد مجالات إبداعه، وهذا الإصرار على تقليد القدماء، لا يخفف منه إلغاء المقياس الزمني، فهذه الدعوة من ابن قتيبة للشعراء المحدثين لاحتذاء القدماء في كل صغيرة وكبيرة، هي أخطر من المقياس الزمني لتعلقها بالناحية الفنية للشعر، وقد جعلت المبدع من هؤلاء الشعراء المولدين يدور في فلك تقليد القدماء.

الدفاع عن الحديث مع التسليم بأصالة القديم:

كذلك عقد الصولي (ت ٣٣٥ هـ) في كتابه أخبار أبي تمام فصلاً تحدث فيه عن القدماء والمحدثين، بدأ فيه المنتصر القوي للمحدث، وقد أكد أهمية التجربة الواقعية في التصوير والتعبير فيقول:

«إن ألفاظ المحدثين منذ عهد بشار إلى وقتنا هذا كالمتنقلة إلى معانٍ أبدع وألفاظ أقرب، وكلام أرق، وإن كان السبق للأوائل بحق الاختراع والابتداء والطبع والاكتفاء، وإنه لم تر أعينهم ما رآه المحدثون فشبهوه عياناً، كما لم ير المحدثون ما وصفوه هم مشاهدةً، وعانوه مدة دهرهم، من ذكر الصحارى والبر والوحش والإبل، والأخبية، فهم في هذا أبداً دون القدماء كما أن القدماء فيما لم يروه أبداً دونهم.

ولأن المتأخرين إنما يجرون بريح المتقدمين وقلما أخذ أحد منهم معنى من متقدم إلا أجاده، وقد وجدنا في شعر هؤلاء معاني لم يتكلم القدماء بها ومعاني أومأوا إليها، فأتى بها هؤلاء وأحسنوا فيها، وشعرهم مع ذلك أشبه بالزمان، والناس له أكثر استعمالاً في مجالسهم وكتبهم وتمثلهم ومطالبهم^(١)».

ولا شك أن موقف الصولي هنا يبدو نافرًا عن موقف باقي أقرانه من الأدباء فهو لم يؤكد وجوب احتذاء المحدث للقديم، وإن كان يعترف بأن المحدث يجري بريح المتقدمين،

(١) أخبار أبي تمام، ص ١٦، ١٧.

ولكنه إن أخذ معنى فإنه يجيده، على أن في شعرهم من المعاني ما لم يطرقها القدماء وهو يؤيد دعوة أبي نواس إلى الواقعية وأن المعاناة الذاتية ضرورية للتجربة الشعرية، يؤكد هذا بقوله: «فهم في هذه أبداً دون القدماء كما أن القدماء فيما لم يروه أبداً دونهم».

على أن الجاحظ قد سبق إلى الإشارة إلى مثل هذا الأمر عندما تعرض لرجز أبي نواس يصف الكلب ويعلق عليه بقوله: «وأنا كتبت لك رجزه في هذا الباب لأنه كان عالماً راوية، وكان قد لعب بالكلاب زماناً، وعرف منها ما لا تعرفه الأعراب».

وذلك موجود في شعره، وصفات الكلاب مستقصاه في أراجيزه. هذا مع جودة الطبع وجودة السبك، والحدق بالصنعة، وإن تأملت شعره فضلته. إلا أن تعترض عليك فيه العصبية، أو ترى أهل البدو أبداً أشعر، وأن المولدين لا يقاربونهم في شيء، فإن اعترض هذا الباب عليك فإنك لا تبصر الحق من الباطل ما دمت مغلوياً^(١).

ولهذا فإن أبا نواس أخطأ عندما وصف ما لم يره وهو الأسد فقال:

كَأَنَّمَا عَيْنُهُ إِذَا نَظَرَتْ

بَارِزَةَ الْجَفْنِ عَيْنٌ مَخْنُوقٌ^(٢)

فوصف عين الأسد بالبحوظ وهي توصف بالغور كما قال الراجز:

كَأَنَّمَا يَنْظُرُ مِنْ خَرْقٍ حَجَرٌ

ويقول أبو زيد:

كَأَنَّ عَيْنِيهِ فِي وَقْبَيْنِ مِنْ حَجَرٍ

قِيضًا اقْتِيَاضًا بِأَطْرَافِ الْمَنَاقِيرِ^(٣)

وقد جاءه الخطأ من جهة أن يصف الأسد وليس من معارفه، ولعله ما شاهده قط إلا مرة في العمر إن كان شاهده، ودخل عليه الوهم فجعل عينيه بارزة وشبهها بعيون المخنوق^(٤).

(١) الحيوان، ٢: ٢٧.

(٢) ديوان أبي نواس، ص ٤٥٢.

(٣) كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري، ص ١٢٤، والشعر والشعراء ص ٨٠١.

(٤) العمدة: ٢ : ٢٤٠.

ويدلل الصولي على إجادة المحدثين في الأخذ بقوله:

وقد استحسن الناس - أعزك الله - لامرئ القيس تشبيه شيئين بشيئين في بيت واحد قالوا:

لا يقدر أحد بعده على أن يأتي بمثله، وهو قوله في وصف عقاب:

كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْبًا وَيَابَسًا
لدى وكرها العُنَابُ وَالْحَشَفُ الْبَالِي

وقد أحسن فيه وأجمل فقال بشار:

كَأَنَّ مُثَارَ النَّقْعِ فَوْقَ رُؤُوسِنَا
وَأَسْيَافُنَا لَيْلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبُهُ

وهذا أعمى أكمه، لم ير هذا بعينه قط، فشبهه حدساً فأحسن وأجمل وشبه شيئين بشيئين في بيت^(١).

ولكن الصولي لم يلاحظ أن المرتبة في الجودة لا يقتضيها التشبيه من حيث هو تشبيه اثنين باثنين في بيت واحد، وإنما يقتضيها أن يكون التشبيه وسيلة لنقل الصورة الواضحة المنعكسة في النفس بلا تعقيد، ولا مجال للمقارنة بين هذين البيتين، فالأول يصف منظرًا طبيعيًا غفلاً لا يد للإنسان فيه، رآه أمامه فجسمه، وأعمل فيه خياله، فانتزع معادله من قضايا محسوسة، فالعلاقة بين قلوب الطير والعناب علاقة لا نبؤ فيها، وكلاهما مصدره الحس القريب البسيط، فجاء التشبيه معبراً عن البساطة والأصالة لأن الصورة تقتضي هذا. أما بشار فإنه يتخيل - وهو الأعمى - معركة حربية، وأول ما يلفته فيها تلك المفارقة بين النور والظلمة وما الذي يفتقده الأعمى أكثر من هذين؟ فهما معاناته، ولهذا لم يلحظ ضجيج سنايك الخيل ولا حمماتها، ولا صليل السيوف ولا الصخب، إنما هما النور والظلمة وما يتصل بهما، وهو إن نزع للتشبيه في هذا المجال فلن يجد إلا ما يتخيله الأعمى.

(١) أخبار أبي تمام، ص ١٧ - ١٨.

وبشار ولد أعمى، فأحاسيسه من الناحية الوظيفية غير مكتملة، ولهذا نزع إلى جبر هذا النقص بهذه الصورة، التي جمع عناصرها من مكونات الضياء والظلال.

على أننا لو ضمنا صحة حكم الصولي على البيتين، لأدى هذا إلى مخالفة القضية التي طرحها في بداية الفصل، وهي إن المحدثين دون القدماء فيما لم يروه، وكذلك القدماء، فهم دون المحدثين أبداً فيما لم يروه.

قد يحدث هذا التناقض إذا فهمنا هذه الدعوة كما فهمها د. محمد مندور على أنها تأكيد لمبدأ التجربة الذاتية المباشرة. ولهذا فقد هاجمها فدعوة أبي نواس وتأييد الصولي لها «قول لا يمكن قبوله على إطلاقه، وإلا لوجب أن يعيش الروائي أو الشاعر ألواناً من التجارب لا تستع لها حياة، ونحن وإن كنا لا نقول بأن الأدب كله وصف لما نحياه أو ما نأمل أن نحياه، أو ما عجزنا عن أن نحياه، إلا أننا ننظر في حقيقة الخلق الفني فنجد أنه كثيراً ما يكون قدرة على خلق الواقع بدلاً من تصويره»^(١).

ويبدو أن دعوة أبي نواس لم يقصد بها أن يعايش الشاعر تجاربه معايشة مباشرة، بل إن هذا قد يصح في الصور التي يرسمها الشاعر ويكون معادلها موضوعياً، كالصورة التي نقلها للأسد، ولكن في الصور ذات المعادل التخيلي فيجب على الأقل أن تكون عناصر الصورة منتزعة من شيء مألوف أو جرى به ذكر، فوصف امرئ القيس للعقاب لا يعني أنه قد رأى قلوب الطير عند عشها فصورها وإنما تخيل هذه الصورة من عناصر كانت متداولة في عصره، فلا بد أن يكون قد شاهد قلوب الطير رطبة ويابسة، كما أنه رأى العنب والحشف واستطاع بقوة خياله أن يجمع هذه العناصر ليشكل الصورة التي سبق الحديث عنها.

وهنا تتجلى قوة الخلق عند الشاعر للصور ذات المعادل التخيلي من عناصر لها معادل خارجي.

(١) النقد المنهجي، د. مندور، ص ٧٢.

ويشارك الصولي في الانتصار للحديث القاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني (٢٩٠ - ٣٦٦هـ)، الذي يصرح في بداية كتابه أنه عندما يتعرض لمناقشة هذه القضية «لا يُفْضَلُ بين القديم والمحدث، والجاهلي والمخضرم، والأعرابي والمولد»^(١).

على أنه - كاسبقه - لا ينفي الخطأ عن المحدثين، وإنما يرى أن الأغلاط التي ذكرها بعض النحاة عن بعض الشعراء لا يخلو شعر الجاهليين منها، و«ولولا أن أهل الجاهلية جدوا بالتقدم، واعتقد الناس فيهم أنهم القدوة والأعلام، والحجة، لوجدت كثيراً من أشعارهم معيبة مسترذلة ومردودة منفية، لكن هذا الظن الجميل، والاعتقاد الحسن ستر عليهم، ونفي الظنة عنهم، فذهبت الخواطر في الذب عنهم كل مذهب، وقامت في الاحتجاج لهم كل مقام»^(٢).

ولا شك أن هذه النظرة فيها الكثير من الموضوعية، وتنم عن بدايات ناجحة لحكم نقدي سليم في هذه القضية، وخاصة إذا قارنا هذا بقول أبي عمرو ابن العلاء يصف المحدثين، «ما كان من حسن فقد سبقوا إليه، وما كان من قبيح فهو من عندهم»^(٣)، وهو إن كانت هذه النظرة تتعطل عنده في مناقشته لشعر أبي تمام كما سيأتي، إلا أننا نرى في موقف الجرجاني شيئاً من الاتساق مع موقف الصولي السابق، فهو ينعى على اللغويين والرواة موقفهم المتعصب للقديم فيقول: «وما أكثر من ترى وتسمع من حُفاظ اللغة، ومن جِلَّةِ الرواة من يلهج بعيب المتأخرين، فإن أحدهم ينشد البيت فيستحسنه ويستجيده، ويعجب به ويختاره، فإذا نسب إلى بعض أهل عصره، وشعراء زمانه، كذب نفسه، ونقض قوله، ورأى تلك الغضاضة أهون محملاً، وأقل مرزاة من تسليم فضيلة لمحدث، والإقرار بالإحسان لمولد»^(٤).

ويقف مدافعاً عن المحدثين، مبرراً أغلاطهم اعتماداً على مقولة «ما ترك الأول للآخر»، وعلى فكرة استنفاد القدماء للمعاني، ويصور مدى حرج هؤلاء المجددين، الذين يقفون دائماً في دائرة الخطأ، «ولو أنصف أصحابنا هؤلاء لَوُجِدَ يَسِيرُهُمْ أَحَقُّ

(١) الوساطة، ص ١٥.

(٢) المصدر السابق، ص ٦.

(٣) العمدة، ص ٩٠.

(٤) الوساطة، ص ٥٠.

بالاستكثار، وصغيرهم أولى بالإكبار، لأن أحدهم يقف محصوراً بين لفظ قد ضيق مجاله، وحذف أكثره وقل عدده وحظر معظمه. ومعان قد أخذ عفوها، وسبق إلى جيدها، فأفكاره تنبت في كل وجه، وخواطره تستفتح في كل باب»^(١).

والجرجاني وإن تخطى ذلك المقياس الجائر الذي ينسب الجودة للمتقدم لسبقه، وأكد على فضل المحدثين، إلا أنه ألزمهم ألا يخرجوا عن الرسوم التي خطها القدماء، فهو يفضل أبياتاً لبعض الأعراب على غزل أبي تمام، لأن قول الأعراب «بعيد عن الصنعة، فارغ الألفاظ، سهل المأخذ، قريب التناول»^(٢).

وبعد، فلا يجب أن ينتهي الحديث عن دور الجرجاني في هذه القضية، دون الإشارة إلى نفاذ رؤيته، وعمق فكرته، فهو يرى، «بأن حاحه المحدث إلى الرواية أشد، وأنه إلى الحفظ أفقر، فإذا استكشفت عن هذه الحالة، وجدت سببها والعلة فيها أن المطبوع الذكي لا يمكنه تناول ألفاظ العرب إلا رواية، ولا طريق للرواية إلا السمع، وملاك الرواية الحفظ»^(٣).

فالمحدث يحتاج إلى الرواية، وإلى أن يحفظ ما قالته العرب في حياتها الأولى، ليمرّن ذوقه، وتتأصل قريحته، وتتصل شاعريته، والواقع أن مدارس الشعر القديم أمر لازم لتكوين ذلك الإحساس بالقيمة الفنية، الذي يستمد روحه من تمثل القوة والروعة التي يأتي بها هذا الشعر.

ويقول ماثيو أرنولد: «وينبغي في قراءة الشعر أن يكون حاضراً في أذهاننا الإحساس بالشعر الجيد، الجيد حقاً، وبالقوة والبهجة اللتين نستمدهما منه، كما ينبغي أن يكون هذا الإحساس هو المسيطر على تقديرنا، وتقويمنا لما نطالع من الشعر»^(٤)، ولكن المنزلق الذي سار فيه أنصار القديم، أنهم استبدلوا هذا المقياس

(١) المصدر السابق، ص ٥٢

(٢) الوساطة، ص ٣٣

(٣) المصدر السابق، ص ١٦

(٤) مقالات في النقد (ماثيو أرنولد)، ص ٢٢، ترجمة علي جمال الدين عزت.

بالقيمة التاريخية الزمنية، ففضلوا القديم لمجرد سبقه «فالتقدير الحقيقي، التقدير السليم الوحيد معرض لأن يستبدل بنوعين آخرين من التقدير ما لم نأخذ حذرنا، وهما التقدير التاريخي، والتقدير الشخصي، وكلاهما زائف مضلل»^(١).

ويقف مع هؤلاء ابن رشيق (٣٩٠ - ٤٥٦ هـ)، الذي يشبه الشعر بالكتابة، «فكما أن للكتابة ألفاظاً تسمى الكتابية لا يتجاوزها الكتاب، فكذاك للشعراء ألفاظ معروفة، وأمثلة مألوفة لا ينبغي للشاعر أن يعدوها، ولا أن يستعمل غيرها»^(٢).

ويظل القدماء هم الذين إمتازوا بالفضائل، والإحكام في البناء، والإتقان في الأداء، ولا يبقى للمحدثين إلا الزينة والنقش، و«إنما مثل القدماء والمحدثين كمثل رجلين ابتدأ هذا بناءً فأحكمه وأتقنه، ثم أتى الآخر فنقشه وزينه، فالكلفة ظاهرة على هذا وإن حسن، والقدرة ظاهرة على ذلك وإن خشن»^(٣).

ولكن هذا التفضيل للقدماء ليس مطلقاً، وإنما يحاول ابن رشيق أن يختار موقفاً وسطاً بين القدماء والمحدثين، فيقول: و«أنا أرجو أن أكون باختيار هذا الفصل وإثباته ههنا داخلاً في جملة المميزين إن شاء الله فليس من أتى بلفظ محصور يعرفه طائفة من الناس دون طائفة، لا يخرج من بلده ولا يتصرف من مكانه كالذي لفظه سائر في كل أرض، معروف بكل مكان، وليس التوليد والرقعة أن يكون الكلام رقيقاً سفساًفاً، ولا بارداً غثاً، كما ليست الجزالة والفصاحة أن يكون حوشياً خشناً، ولا أعرابياً جافياً، ولكن حال بين حالين.

ولم يتقدم امرؤ القيس والنابعة والأعشى إلا بحلاوة الكلام وطلاوته، مع البعد عن السخف والركاكة، على أنهم لو أغربوا لكان ذلك محمولاً عنهم، إذ هو طبع من طباعهم فالمولد المحدث على هذا - إن صح - كان لصاحبه الفضل البين بحسن الاتباع، ومعرفة الصواب، مع أنه أرق حوكاً وأحسن ديباجة»^(٤).

(١) المصدر السابق، ص ٢٢

(٢) العمدة، ١ : ١٢٨.

(٣) العمدة، ١ : ٩٢.

(٤) المصدر السابق، ١ : ٩٣.

ولا شك أن تغير الأزمان والبيئات له أثر واضح في تطور التذوق النقدي في القرن الخامس الهجري، فأصبح المحدثون أكثر مثولاً، وصارت أشعارهم دائرة على الألسنة، وبدأت نظرية استنفاد الأقدمين للمعاني تهتز وتضعف، بل إن ابن رشيق يرى أن المعاني تزداد وتتولد كلما مرت العُصر فيقول:

«وإذا تأملت هذا تبين لك ما في أشعار الصدر الأول الإسلاميين من الزيادات على معاني القدماء والمخضرمين، ثم ما في أشعار طبقة جرير والفرزدق وأصحابهما من التوليدات والإبداعات العجيبة التي لا يقع مثلاً للقدماء، إلا في الندرة القليلة والغلبة المفردة، ثم أتى بشار بن برد وأصحابه، فزادوا معاني ما مرت قط بخاطر جاهلي ولا مخضرم ولا إسلامي، والمعاني أبداً تتردد وتتوالد، والكلام يأخذ بعضه بعضاً^(١)».

وهكذا رأينا من استعراض أقوال من عُدوا أنصاراً للمحدث، وخاصة في القرنين الثاني والثالث الهجريين، أنهم لم يستطيعوا أن يتحرروا من أسر القديم تحرراً كاملاً، كان تحرر أنصار القدماء من أية رغبة في رواية المحدث، فأسقطوه ابتداءً، ولكن تحرر هؤلاء المحدثين كان تحرراً جزئياً، كما كان شعراؤهم الذين لم يخلصوا يوماً من أثر القديم، فأولى بنا أن نسميهم المحايدون الذين وقفوا موقفاً وسطاً.

فهؤلاء يلتقون مع أنصار القديم في النظرة إلى الحديث نظرة دونية، فهو أقل مرتبة من القديم، ليس في الاحتجاج اللغوي فقط، بل في التحليل الشعري.

«فمن القديم ما يستحسن إنشاده لصحة معناه وجزالة لفظه وكثرة تردد ضربه من المعاني بين الناس^(٢)»، أما أشعار المحدثين فنسبت إليها صفات العذوبة^(٣)، «منها أشعار حكيمة مستحسنة يحتاج إليها للتمثيل، لأنها أشكل بالدهر، ويستعار منها في المخاطبات والخطب والكتب^(٤)»، ومن أوصافها «المستظرف والمليح^(٥)».

(١) العمدة، ٢: ٢٣٨.

(٢) الكامل للمبرد، ١: ٤٤.

(٣) المصدر السابق، ١: ٢٩.

(٤) المصدر السابق، ٢: ٣.

(٥) المصدر السابق، ٣: ١٤١ - ١٥٠ - ١٥١.

ويعلق ابن المعتز على بيت أبي تمام:
سَعِدْتُ غُرْبَةَ النَّوَى بِسُعَادٍ
فَهِيَ طَوْعُ الْإِتْهَامِ وَالْإِنْجَادِ
قائلاً:

وهذا من الأبيات الملاح^(١).

وينقل ابن رشيق رأي أبي محمد الحسن بن علي بن وكيع عن أشعار المولدين
«إنما تروى لعذوبة ألفاظها، ورقتها، وحلاوة معانيها، وقرب مأخذها^(٢)».

فالمحدثون لهم الحسن والحلاوة في مقابل شدة الكلام وقوته وجزالته وبسط
المعنى وإبرازه وإتقان بنية الشعر^(٣)، للعرب القدماء «فما للمحدثين محاسن كلام ليبقى
للمتقدمين قوة الكلام والمعاني، وهكذا يفهم أن الميل للقديم ومحاولة تثبيته قاسم مشترك
بين الدارسين، وأن النظرة للحدثاء باعتبارها في مرتبة أدنى من القديم هو الآخر قاسم
مشترك، وأن المواقف التي اعتبرت منصفة للحدثاء لا تخرج عن هذه النظرة^(٤)».

وتبدأ قوة جذب القديم تضعف تدريجياً إلى أن تصل إلى الجرجاني وابن
رشيق، اللذين اتخذوا موقفاً وسطاً، وحاولوا أن يبحثوا ويحللوا الشعر المحدث بعيداً عن
هذا الأسر، وإن لم يستطيعا التحرر منه تحرراً كاملاً.

(١) البديع لابن المعتز، ص ٢٩.

(٢) العمدة، ١: ٩٢.

(٣) المصدر السابق، ص ١٢٩.

(٤) انظر: النقد اللغوي للشعر في القرن الثالث الهجري، ص ٢٩٤، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة،
فهد سنبل، إشراف د. حسين نصار.

الباب الثاني

الخصومة حول

أبي تمام في النقد القديم

الفصل الأول

المذهب الفني لأبي تمام

ذكاءٌ لمّاح وثقافةٌ واسعة؛

لعل الرنة الشعرية الخاصة في نتاج أبي تمام تكون أكثر الظواهر التي يقف عندها الباحث عند تعرضه لدراسة هذا الشاعر، هذا المنحى الخاص في شعره هو ما جعله نموذجًا شديد الواقعية للرغبة في الانطلاق من أسر القديم - وبغض النظر عن مدى تحققها في شعره - فإن هذه الرغبة كانت دافعًا لخصوم التجديد لكي يطلقوا عليه سهامهم، فينبري أنصاره للدفاع عنه، وثارَت خصومة شديدة حول شعره، فما الجديد في شعر أبي تمام؟ وما أهم خصائص مذهبه الفني؟.

إن مناقشة هذا الموضوع تفرض علينا أن نلقي بعض الأضواء على تلك العناصر المتميزة في شخصية أبي تمام وهي التي كان لها أثرها الإيجابي في تشكيل أهم خصائص فنه الشعري، وهذا الحديث يسلمنا إلى مناقشة ما روي عن ذكائه المفرط، وقد أتاحت هذه الصفة لأبي تمام الغوص على المعاني، واستحضار الصور التي تجلو الأفكار، فقد كان أحضر الناس خاطرًا، وكان إذا كلمه إنسان أجابه قبل انقضاء كلامه، كأنه علم ما يقول، فأعد جوابه^(١)، فهو يرد على الحسن بن رجا بعبارة ملئت تهذيبيًا وشاعرية، وذلك عندما حلف الحسن على أبي تمام ألا يتم قصيدته فيه إلا وهو قائم، وقال له بعد انتهائه: «ما أحسن ما جلوت هذه العروس»، فيرد أبوتمام: «والله لو كانت من الحور العين لكان قيامك لها أوفى مهورها^(٢)» وتسعفه هذه البديهة الحاضرة

(١) أخبار أبي تمام ٧١، ٧٢، وشرح التبريزي ٤ : ٦٠٤.

(٢) الأغاني ١٥ : ١٠٥.

في إفحام شائئيه، وذلك عندما رد على أبي سعيد الضرير بخراسان عندما سأله: يا
أبا تمام لم لا تقول من الشعر ما يعرف؟

فيقول: وأنت لم لا تعرف من الشعر ما يقال؟

أما عتبة بن أبي عصيم فيقول لأبي تمام بعد إنشاده: أحسنت يا غلام على
صغر سنك، فيطلب منه أبوتمام أن ينشده ويعلق عليه بقوله: يا عم ما أحسنت على
كبر سنك^(١).

وقد استلب لب سامعيه بهذا الحضور الرائع، والقصص كثيرة تروى عن تلقائيه
في الرد على منتقديه، وربما يكون فيها شيء من الغلو، ولكنها على أية حال تصوّر
جانبا من الحقيقة، ومن هذا ما روي أنه عيب عليه قوله:

شَابَ رَأْسِي وَمَا رَأَيْتُ مَشَيْبَ الرُّ
رَأْسٍ إِلَّا مِنْ فَضْلِ شَيْبِ الْفُؤَادِ

فزاد فيها من لحظته:

وَكذلك الْقُلُوبُ فِي كُلِّ بُؤْسٍ
وَنَعِيمٍ طَلَائِعُ الْأَجْسَادِ^(٢)

أما رده على يعقوب بن إسحاق الكندي الفيلسوف، عندما عاب عليه أحد أبياته
في أحمد بن المعتصم فمشهور^(٣).

هذا الذهن الحاضر، هو الذي مكنه من أن يحفظ أربعة عشر ألف أرجوزة غير
القصائد والمقاطيع^(٤)، وسبعة عشر ديوان شعر للنساء ناهيك عن الرجال، وذكاؤه
اللامح هو الذي جعله يغوص على المعاني فيستوحىها، ويستخرجها، وتشيع في

(١) شرح التبريزي ٤ : ٦٠٦

(٢) أخبار أبي تمام ٢٣٢ .

(٣) المصدر السابق، ٢٣١

(٤) وفيات الأعيان ٢ : ١٢، شرح التبريزي ٢ : ٦١٤

قصائده الصور المركبة المعقدة، التي ربما بدت للذهن العادي نوعاً من الهذيان، غير أنه كثيراً ما يثير الإعجاب بانتزاعه لصور في غاية البراعة، وبتركيبه للاستعارات بحيث يصبح المجرد محسوساً وسنفيض في الحديث عنها قدماً.

هذه القدرة العظيمة على النفاذ إلى المعاني واستحضارها لا تعتمد فقط على ذلك الذهن الوقاد، بل إن هذا الذهن كان يأخذ مواده من تلك الثقافة العريضة التي تهيأت لأبي تمام من خلال اطلاعاته على علوم عصره، ذلك العصر الذي انتشرت فيه العلوم النظرية، فتعددت المعارف وتشعبت المدارك، وتعمدت الحياة، واحتفل فيه بالترجمة لأدب اليونان والأمم الأخرى، وأخذ شاعرنا ينهل من هذا كله بنهم شديد، ساعده في هذا ذكاؤه المفرط، وقدرته الفائقة على الاستيعاب، ثم براعة في الاستخدام.

ويقول البحتري مخاطباً علي النوبختي: والله يا أبا الحسن لو رأيت أبا تمام لرأيت أكمل الناس عقلاً وأدباً، وعلمت أن أقل شيء فيه شعره^(١).

ويعرفه الناس بعلمه الغزير، ويعترف العلماء بأنه قد أحاط بثقافات عصره، ويقول محمد بن يزيد المبرد: «ما سمعت الحسن بن رجاء ذكر قط أبا تمام إلا قال: ذلك أبوالتمام، وما رأيت أعلم بكل شيء منه^(٢)».

وقد ظهر في كلامه التأثر الواضح بالفلسفة وبعلم الكلام، وفي الردود السابقة التي رويت عنه شيء منها، وكذلك تجد صدًى هذا في الأخبار التي رواها أبوتمام والتي عقد لها الصولي فصلاً في كتابه «أخبار أبي تمام»^(٣)، وكلها أخبار تحفل بالحكم الفلسفية، والعبارات ذات المعاني العميقة. كقوله:

قال رجل يوماً لرقبة بن مصقل العبدي: من أي شيء كثرة شكك؟ قال: من محاماتي عن اليقين، وقال: تكلم رجل في مجلس الهيثم بن صالح فهذر ولم يصب، فقال: يا هذا أمثالك رزق الصمت المحبة^(٤).

(١) أخبار أبي تمام، ١٧٢.

(٢) المصدر السابق، ١٧١.

(٣) المصدر السابق، ٢٤٩ - ٢٥٨.

(٤) المصدر السابق، ٢٥٤.

أما الخبر الذي نقله أبوتمام عن الأعرابي فينمّ عما في عباراته الموجزة المركزة من اهتمام بمثل هذا الأسلوب^(١).

أما شعره فقد جاء صورة واضحة لتلك الثقافة العريضة، ففيه حديث عن المذاهب الكلامية كقوله في وصف الخمر:

جَهْمِيَّةُ الْأَوْصَافِ إِلَّا إِنَّهُمْ
قَدْ لَقَّبَوْهَا جَوْهَرِ الْأَشْيَاءِ^(٢)

فقد ذكر المذهب الجهمي المنسوب إلى جهم بن صفوان الذي كان يمتنع من أن يسمى الله تعالى شيئاً، ويعتقد أن هذه اللفظة إنما تطلق على المحدثات: الجواهر والأعراض فيقول: رَقَّتْ هذه الخمر حتى كادت تخرج من أن تكون عرضاً أو جوهراً وأن تسمى شيئاً، إلا أنها لقوة شأنها لقبت جواهر الأشياء^(٣).

ويقتبس أبوتمام من القرآن الكريم، فيوشح شعره بصورة، وقصصه، ويستعين بالأساليب القرآنية بطريقة دلت على موفور ثقافته الدينية والقرآنية^(٤).

أما الوقائع التاريخية فقد استخدمها في شعره بشكل جديد ولم تقتصر تلك الوقائع على أيام العرب وحروبهم بل تحدث عن قصص تاريخية في الدولتين العظيمتين قبل الإسلام، الفرس، والروم فيذكر وقعة إياس بن قبيصة الطائي بقيصر وأصحابه بساتيدما، وهو جبل يجيء منه نهر، وهو أصل دجلة، وذلك عندما يقول:

وَمِنْ سَاتِيدَمَا بَرْوَا زَ فَلْتُ
شَبَا فَخْرٍ فْسِيحِ الطَّائِفَيْنِ^(٥)

ثم يتحدث عن المزدكية «المصدقية» التي ظهرت أيام قباذ بن فيروز والد أنوشروان فيقول:

(١) أخبار أبي تمام، ٨٩ وما بعدها.

(٢) شرح التبريزي، ١: ٣٠.

(٣) المصدر السابق، ١: ٣١.

(٤) انظر أبوتمام ثقافته من خلال شعره، ابتسام مرهون الصفار، ص ١١.

(٥) شرح التبريزي، ٣: ٣٠٣.

وَيَوْمَ الْمَصْدَقِ حِينَ سَأَمُوا

أَنُوشِرُونَ خَطْبًا غَيْرَ هَيْنٍ^(١)

ولم تقتصر ثقافته على دراسته الوقائع التاريخية، بل إنه قد اطلع على الأساطير ووعاها ثم استخدمها في شعره كقوله:

بَلْ كَانَ كَالضُّحَاكِ فِي سَطَوَاتِهِ

بِالْعَالَمِينَ وَأَنْتَ إِفْرِيدُونُ

والضحاك ملك من ملوك الفرس، وإفريدون رجل صالح منهم وقصتهما من أساطير الفرس^(٢).

أما علمه بالعربية فمشهور ويكفيه أن الزمخشري (٥٢٨ هـ) قد أجاز الاستشهاد بشعره^(٣).

ويفضل أبو عبيد البكري رواية أبي تمام لأحد الأبيات على رواية أبي علي القالي في أماليه ويرى أنها أحسن^(٤).

وأما الشعر فقد كان مستهتراً به مشغولاً به، مشغولاً مدة عمره بتبحره ودراسته^(٥)، وله مؤلفات واختيارات كثيرة، منها كتاب الحماسة المشهور.

أثر شعره على سامعيه:

وقد استطاع بذكائه وفطنته أن يستخدم هذه الثقافة بطريقة فذة، فصارت أهم المصادر الفنية التي أمدت شعره بالمعاني الزاخرة بالعمق، فغاص بها على الصور العقلية الفنية واستخرجها بالطريق البديعي، مما جعل عمق الصور وثرائها يتصل بوشائج نابضة من البديع والزينة اللفظية.

(١) شرح التبريزي، ٣: ٣٠٦.

(٢) انظر أبوتامام ثقافته من خلال شعره، ابتسام مرهون الصفار. شرح التبريزي ٣: ٣٢١.

(٣) الكشف عن حقائق التنزيل للإمام محمود بن عمر الزمخشري ١: ٤٣.

(٤) التنبيه على أوهام أبي علي في أماليه لأبي عبيد البكري، ص ٣٩.

(٥) الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ١: ٥٨.

وقد جعله هذا متميزاً عن غيره من الشعراء، فقط اختط لنفسه طريقاً غير مألوف،
عماده العبارة الراقصة ذات المعاني العميقة والصور الجريئة.

وبهذا استطاع أن ينتزع إعجاب الكثيرين من رجال الدولة والأدب والنقاد في
عصره، كما أن تأثير شعره في ممدوحيه كان عظيماً، حتى أن المعتصم - الذي يكاد
يكون أمياً^(١) - يسمح لأبي تمام أن ينشده قصيدته في فتح عمورية ثلاث مرات، وعندما
يسأله: «كم تجلو لنا عجوزك» يرد عليه أبوتمام في لباقة وذكاء مفرطين: «حتى أستوفي
مهرها يا أمير المؤمنين»، فيأمر له بمائة وسبعين ألف درهم عن كل بيت منها ألف^(٢).

ويمدح أبوتمام أبا دلف العجلي في قصيدته:

على مثْلِهَا من أَرْبُعِ ومَلَاعِبِ

أُذِلْتُ مَصُونَاتِ الدُمُوعِ السَّوَاعِبِ^(٣)

فيطرب لها أبودلف، ويخاطب جالسه قائلاً: يا معشر ربعة ما مدحتم بمثل هذا
الشعر قط، فما عندكم لقائله، فبادروه بمطارفهم وعمائمهم يرمون بها إليه، فيرد عليهم
أبودلف: قد قبلها وأعاركم لبسها، وسأنوب عنكم في ثوابها، ويأمر له بخمسين ألف
درهم، ويقول: والله إنها لدون شعرك، وما هي بإزاء استحقاقك وقدرك فاعذرنا^(٤).

أما الحسن بن رجا فإنه يحلف أن يستوي قائماً وأبوتمام ينشده إعجاباً
وانبهاراً بفنّه^(٥)، ويأمر محمد بن الهيثم بن شبانة الخراساني - بعد أن سمع شكر
أبي تمام له على خلعته - بكل ثوب يملكه في ذلك الوقت لأبي تمام ويقول:

«من لا يعطي على هذا ملكه؟ والله لا بقي في داري ثوب إلا دفعته إلى

أبي تمام^(٦)».

(١) وفيات الأعيان، ٥ : ٩٤، وتاريخ بغداد ٣ : ٣٤٣.

(٢) وفيات الأعيان، ٢ : ٢٣، وهذا يوحي أن القصيدة مائة وسبعون بيتاً، بينما هي في الديوان واحد وسبعون بيتاً،
ويجوز أن تكون العبارة (بواحد وسبعين ألف درهم).

(٣) شرح التبريزي، ١ : ٢٠٥.

(٤) أخبار أبي تمام، ص ١٢٤، والأغاني «ساسي» ١٥ : ١٠٣، وكتاب بغداد لابن طيفور، ص ١٣٦.

(٥) الأغاني «ساسي» ١٥ : ١٠٤.

(٦) أخبار أبي تمام، ١٨٨ - ١٩٠، والأغاني، ١٥ : ١٠٥.

أما محمد بن عبد الملك فيورد الأصفهاني خبراً عن تفضيله لأبي تمام، ثم يعزز هذا التفضيل برأي إبراهيم بن العباس الصولي فيقول:

أخبرني عمي قال: حدثني جدي (يعني جده أبي الحسن محمد بن أحمد ابن الهيثم) قال: سمعت محمد بن عبد الملك الزيات يقول أشعر الناس طراً الذي يقول:

وما أبالي وخَيْرُ القولِ أَصْدَقُهُ

حَقَنْتُ لي ماءً وجهي أو حَقَنْتُ دمي^(١)

فأحببت أن استثبت إبراهيم بن العباس، وكان في نفسي أعلم من محمد وأدب، فجلست إليه، وكنت أجري عنده مجرى الولد، فقلت له: من أشعر أهل زماننا؟ فقال: الذي يقول:

مَطَرٌ أَبوكَ أَبُو أَهْلَةٍ وَأَيْلٌ

مَلَأَ البَسِيطَةَ عِدَّةً وَعَدِيداً^(٢)

فاتفقنا على أن أبا تمام أشعر أهل زمانه^(٣).

وقد جاء إعجابهم هذا من الطريقة التي نسج بها أبوتمام شعره، وذلك عندما أسال في عروقه تركيبات للمعاني، وعمد إلى المجرد فجسّمه، وصنعه من مواد حسية مركبة، واستخدم التخيل استخداماً مكثفاً، وكانت هذه الطريقة التي سلكها الطائي مثار دهشة الكثيرين، ولم يجدوا من يقرنونه به، ورأوا أنه قد جاء بعبارة جديدة، وكان لهذا الانبهار أثره، وخاصة عندما استخدم أبوتمام صناعته ووشيه في التخفيف من تكثيف الخيال في استعاراته.

ولكن هذا المنحى الجديد الذي بدأ أبوتمام يتجه إليه في شعره لم يكن يعجب الكثيرين، وخاصة علماء اللغة الذين يحاربون أية محاولة للخروج عن التقليد الذي

(١) شرح التبريزي، ٣: ٢١٨.

(٢) المصدر السابق، ١: ٤١٤.

(٣) الأغاني، ١٥، ١٠٠ - ١٠١.

أرساه العرب، ويعدونها جرأة لا تجوز ولا تصح، وهؤلاء كان لهم مؤيدوهم وتلامذتهم، وينظر إليهم العامة بشيء غير قليل من الإجلال، واختلف الناس حوله واستعرت الخصومة بين الفريقين.

ولا شك أن مذهب أبي تمام في الاعتناء بالصورة المركبة الموحية كان أسلوباً له خصائص يمكن ملاحظتها من خلال مدارس تعليقات النقاد عليه، ولما كنت سوف أحدث عن الصورة الفنية في شعر أبي تمام في الباب الرابع، فسأحاول هنا الإيجاز قدر الإمكان والتركيز على أهم عناصر مذهبه الفني.

وأهم تلك العناصر الاحتفال بالمعاني المركبة والعميقة، وكأنه يتحدى قول عنتره:

هل غادر الشعراء من مُتردِّم^(١)

الذي يرى فيه الجاحظ أنه أكثر الأقوال شراً على الناس^(٢).

وقد وصفه النقاد في عصره بأنه شديد الاتكاء على نفسه^(٣). ويقول له إسحاق بن إبراهيم الموصلي بعد أن سمعه ينشد شعره: يا هذا لقد شددت على نفسك^(٤). ويقول عنه صاحب الموشح: إنه يغوص على المعاني، لا يريد أن يعطل شيئاً من كلام مستغلق^(٥). وأبوتمام عندما يريد البديع فإنه يقع في المحال^(٦).

ولكن تظل هذه الأحكام بعيدة عن التعليل النقدي، وإنما هي أقوال تلقائية لا أثر فيها للدرس والبحث، يغلب عليها الارتجال، فالمقاييس التي يدرسون بها شعر أبي تمام هي نفسها تلك المقاييس التي طبقوها على الشعر الجاهلي، ويأتي استخدام أبي تمام للألفاظ لتكون خادمة للصورة التخيلية، فتضطرب تلك المقاييس التي تفرق بين اللفظ

(١) ديوان عنتره، ١٤٢.

(٢) الخصائص ١ : ١٩١.

(٣) البديع: ١٠٣، والوساطة: ٧٢ الصناعتين: ٤٣، الموازنة ١ : ٢٠.

(٤) الموشح، ٤٨، والوساطة: ٧٢.

(٥) الموشح، ٤٧٩.

(٦) الموشح: ٤٦٤.

والمعنى فابن رشيق يرى «أن حبيباً يذهب إلى حزنونة اللفظ وما يملأ الأسماع منه، مع التصنيع المحكم طوعاً وكرهاً يأتي للأشياء من بعد، ويطلبها بكلفة، ويأخذها بقوة»^(١).

المعاني عند أبي تمام:

ولا نستطيع أن نبحث في ألفاظ أبي تمام دون أن ندرس معانيها، فهو لا يجانس أو يطابق إلا ليضيف إلى المعنى ما يكمله، فلا يزين اللفظ ذاته وإنما ليضخ في الصورة الفنية إشعاعات موحية لا حصر لها، وهذا الاستخدام الجريء للزينة اللفظية كان من جملة الأسباب التي جعلت الكثير من التقليديين يسقطون شعره، ويهاجمون تراكيبه.

وأبوتمام في تراكيبه لا يعالج إلا ما دقّ من المعاني، ولهذا نراه يحفل كثيراً بأية عبارة يسمعها وتكون عميقة الدلالة موحية الإشارة، فيعتمد إلى أن يضمناها شعره، ويصوغها نظماً، فيوشح المعاني بالبديع ويزيد عليها، ويكون أحق به كما يرى الصولي^(٢).

والجرجاني يرى أن زيادة الشاعر على المعاني التي يأخذها من غيره لا تقصر عن الاختراع والابتداع^(٣)، وأبوتمام يعاني معاناة شديدة في صياغة المعاني التي يقتبسها ليعيدها مسبوكة في هيئة مختلفة، فقد دخل عليه بعض أصحابه وهو في بيت مصهرج قد غسل بالماء، يتقلب يميناً وشمالاً قال: فقلت: لقد بلغ بك الحر مبلغاً شديداً، قال: لا، ولكن غيره، ومكث كذلك ساعة ثم قام كأنما أطلق من عقال، فقال: الآن وردت، ثم استمد، وكتب شيئاً لا أعرفه، ثم قال: أتدري ما كنت فيه منذ الآن؟ قلت: كلاً، قال: قول أبي نواس:

كالدهر فيه شراسة وليان

أردت معناه فشمس علي، حتى أمكن الله منه، فصنعت:

(١) العمدة: ١ : ١٣٠.

(٢) أخبار أبي تمام : ٥٣.

(٣) الوساطة: ٢١٤.

شَرَسْتُ بِلِ لِنْتُ، بِلِ قَانَيْتَ ذَاكَ بَذَا

فَأَنْتَ لَا شَكَّ فِيكَ السَّهْلُ وَالْجَبَلُ^(١)

وأبونواس هذا من الشعراء الذين أكب أبوتمام على شعرهم ودرسه وتأثر به، حتى إنه حسده على قصيدته في الأمين محمد بن هارون الرشيد أيام خلافته وأولها:

يَا دَارُ مَا صَنَعْتُ بِكَ الْيَوْمَ

لَمْ تَبُقْ فِيكَ بِشَاشَةٌ تُسْتَأَمُّ^(٢)

فوازنها بقوله:

دِمْنُ أَلَمِّ بِهَا فَقَالَ سَلَامٌ

كَمْ حَلَّ عُقْدَةً صَبْرِهِ الْإِلَامُ^(٣)

وهو لا يكتفي بالمعاني التي يسبقه إليها الشعراء، وإنما يعمد إلى العبارات التي ترن في أذنه، أيًا كان مصدرها، ولو جاءت من نادبة تقول:

لَوْ وَقَعَ حَجَرٌ عَلَى رَأْسِ يَتِيمٍ مَا أَخْطَأَ^(٤)

فإنه يستعير هذا المعنى ويحاول إعادة صياغته، وإن لم يكن قد وفق في الاستفادة منه عندما قال:

لَوْ خَرَّ سَيْفٌ مِنَ الْعَيُوقِ مُنْصَلِتًا

مَا كَانَ إِلَّا عَلَى هَامَاتِهِمْ يَقَعُ^(٥)

وسأناقش هذا في صفحات قادمة.

ويسمع سائلًا يقول: من بياض عطاياكم في سواد مطالبنا، فيلتقط هذه

العبارة ويقول:

(١) العمدة ١ : ٢٠٩، وشرح التبريزي ٣ : ١١ .

(٢) ديوان أبي نواس الحسن بن هانئ، ١ : ١٢١ .

(٣) وفيات الأعيان، ٢ : ٩٨ .

(٤) الموازنة، ١ : ٨٤ .

(٥) شرح التبريزي، ٤ : ٩٠ .

وَأَحْسَنُ مِنْ نُورٍ تُفْتَحُهُ الصُّبَا

بِياضِ العطايا في سوادِ المطالب^(١)

وقد وضحت في هذا البيت مقدرة أبي تمام الفائقة على الإضافة والتجديد فالشطر الأول مدرج طبيعي للمعنى في الشطر الثاني، انظر كيف صور الأمل وتدفق ماء الحياة عند المنعم عليه ومزجه بالنور الذي تفتحه الصبا.

ولكنه ربما تسطح في الاختيار، كقوله يمدح محمد بن عبدالله الزيات:

فإنَّ صرِيحَ الحَزْمِ والرَّأيِ لامرئٍ

إذا بَلَغَتْهُ الشَّمْسُ أَنْ يَتَحَوَّلَا^(٢)

ويعلق المرزباني قائلاً:

«وليس هذا بشيء، ربما استطاب الناس التحول إلى الشمس وإنما أخذه من كلام العامة إذا بلغت الشمس فتحول^(٣)»، والواضح أن تعلق الحزم، وصریح الرأي بالتحول من الشمس إلى الظل تعلق واهٍ، فالتحول إلى الظل أمر تلقائي من الإنسان، ولا يقع تحت مقولة الاختيار الذي يستدعي التفكير والبحث حتى يحزم الإنسان أمره.

ولأن هؤلاء النقاد لم يستطيعوا أن يبحثوا في تلك المعاني العميقة، لاعتيادهم قرب المأخذ وسهولة الدلالة، فإنهم قد أطلقوا أحكامهم بأن شعره ساقط، وإن كان هذا شعراً فما قالته العرب باطل^(٤)، كما يقول ابن الأعرابي.

وأبوتام يأتي للأشياء من بعد، ويطلبها بكلفة، ويأخذها بقوة^(٥)، ويتفق ابن رشيق قائل الجملة السابقة مع سواه في غموض العبارة، فما وسيلة أبي تمام إلى هذا العمق والبعد والقوة؟.

(١) المثل السائر ١: ١٠٤، وشرح التبريزي، ١: ٢٠٥.

(٢) شرح التبريزي، ٣: ١٠٦.

(٣) الموشح: ٤٨٢.

(٤) الموازنة، ١: ٢٠.

(٥) العمدة، ١: ١٣٠.

إن حديثهم عن اجتلابه المعاني الغامضة، والأغراض الخفية دون تحديد وسيلته في هذا ليس كافياً، ولكننا نستطيع أن نستشف من هذا أنهم لا يقرون أية عبارة غير مباشرة، بل إنهم يرون أن شرّ الشعر ما سئل عن معناه، ولا بد للشاعر أن يلتمس له من الكلام ما سهل، ومن القصد ما عدل، ومن المعنى ما كان واضحاً جلياً يعرف بدياً^(١). ويحضون الشاعر على الابتعاد عن التعقيد في التراكيب، وأن يقصد منها ما كانت معانيه تسابق ألفاظه إلى الفهم^(٢).

والحق أن أهم ما يميز مذهب أبي تمام هو هذا العمق في المعنى، وغالباً ما يكون هذا العمق إيجابياً، أعني أن صورته وتراكيبه تنتشر فيها المعاني ذات الدلالات الموحية البعيدة عن الغموض الجاف.

ولعل الأمدي - الذي سأفيض في الحديث عنه قديماً - عندما عاب على أبي تمام ما سماه الاستقصاء، كان يقصد المعنى البعيد غير المؤلف، الذي يستدعي فيه أبوتتمام الخيال فيستخدمه، فالأمدي يرى أن قول أبي تمام:

فأذرى لها الإشفاق دمعاً مُورِداً

من الدم يجري فوق خدٍّ مُورِدٍ^(٣)

لفظ حسن ومعنى ليست له براعة، والجيد في مثل هذا قول البحري:

لو ترانا عند الوداع وقد

ورَدَّ سَكْبُ الدموعِ ورَدَّ الخُدودِ^(٤)

يريد أن الدموع إذا مرّت على الخدود ورَدَّتْها، وهذا معنى صحيح مشاهد.

وأبوتتمام لا يقنع إلا بأن يجعل المرأة باكية عليه دماً، على عادته في الاستقصاء الذي لا حلاوة له^(٥).

(١) العمدة، ١ : ٢٠١.

(٢) مقدمة ابن خلدون، ٥٧٥.

(٣) شرح التبريزي ٢ : ٢٢.

(٤) ديوان البحري، ٢ : ٧٦٨.

(٥) الموازنة، ٢ : ٣٢.

فالمهم في الصورة أن تكون مشاهدة مألوفة في نظرهم، أما معاني أبي تمام التي ينزع فيها إلى افتراض صور وحالات لا تقع في العادة، فهذا هو التكلف بعينه، ولهذا فالبحتري عند الآمدي أحسن من أبي تمام لأن طريقتة أن يخبر عن الشيء على ما هو فيعفى على كل بديع واستعارة إذا اعتمدها^(١).

والإخبار بالشيء على ما هو يجب ألا يؤخذ على إطلاقه فالشاعر مهمته التحسين وخاصة إذا كان هذا الواقع منفرداً، ولهذا احتجوا على أبي تمام عندما قال:
لو كان كلفها عبيداً حاجةً
يوماً لزنّى شذقماً وجديلاً^(٢)

ويقول المرزباني:

ما أحسن قوله «لزنّى شذقماً وجديلاً»، وما معنى تزنية ناقة أو جمل أو بهيمة؟^(٣).
وقد غيرهُ الناس بغير هذه الكلمة كما يقول أبو العلاء المعري في شرحه^(٤).

ولا شك أن لفظة «زنّى» تصدم الأسماع فتبعثر جوانب الصورة في البيت، وذلك لتعارضها مع العرف الاجتماعي والعادات والأخلاق، وهو ربما كان يصور واقعاً لا يستحيل حدوثه، فالشتم بالتزني يجري على ألسنة العامة، ولكنه من ألفاظ الجهال كما يقول الآمدي^(٥)، كما أنها لا تصلح للبناء الفني فهي هشة لا تتحمل استنكار المتلقي فتتحطم، ولكن الجرجاني في وساطته يغرق في تحامله على أبي تمام، ويقول «وأظنه لو وجد لفظة أسقط من زنى، وأقل مناسبة للمعنى لاستعملها^(٦)» وهذه عبارة غير مفهومة، إلا إذا افترضنا أن أبا تمام يتعمد إيراد هذه الألفاظ المنفرة في شعره لذاتها، وهذا أمر فيه كثير من التحامل.

(١) المصدر السابق، ٢ : ١٢٤.

(٢) شرح التبريزي، ٣ : ٦٩.

(٣) الموشح، ٤٧٨.

(٤) شرح التبريزي، ٣ : ٦٩.

(٥) شرح التبريزي، ٣ : ٧٠.

(٦) الوساطة، ٢٠.

ولا شك أن سلوك أبي تمام الشعري كان محاولة منه للتجديد، فمعانيه الثرية العميقة وتراكيبه الجديدة نفّرت منه هؤلاء النقاد، وهو عندما يصهر خيالاته في بوتقة الاستعارة فإنه يأتي بالغريب فيقول:

شَابَ رَأْسِي وَمَا رَأَيْتُ مَشْيِبَ الرِّ

رَأْسٍ إِلَّا مِنْ فَضْلِ شَيْبِ الْفُؤَادِ^(١)

ولا شك أن عبارة شيب الفؤاد، تركيب غير عادي وهو غير مشاهد ولهذا فهو في نظرهم غير صحيح، وينقل المرزباني تعليق ابن المعتز الذي يقول: فيا سبحان الله، ما أقبح مشيب الفؤاد؟ وما كان أجراه على الأسماع في هذا وأمثاله^(٢).

فمثل هذه الصور فيها اجترأ على القديم، وعبث بالمأثور، وعده النقاد تكلفاً وغموضاً.

وقد عدّ د. نجيب البهيتي أبا تمام متكلفاً متأثراً بالسراج الشاعر المصري، الذي اشتبك مع أبي تمام^(٣) في هجاء وخصومة، وتأثر به النهاية، بينما يرى د. محمود الربدابي أنه شامي المذهب^(٤)، ولا نعتقد أن مذهب أبي تمام هذا يمكن أن ننسبه إلى بيئة معينة أو إلى شاعر معاصر له، أما أن يكون قد تأثر بمسلم وأبي نواس فهذا أمر واضح، ولسنا الآن في مجال بحثه ولكن من المهم أن نتعرف باقي العناصر التي تكوّن المذهب الفني لأبي تمام، بغض النظر عن البيئة التي تأثر بها، فلم تنعقد خصومة حول السراج المصري ولا حول ديك الجن الحمصي كتلك الخصومة التي انعقدت حول شعر أبي تمام، مما يعزز القول بأن طريقته كانت غير مألوفة، وأثارت دهشة النقاد وعلماء اللغة.

جِدَّةٌ فِي اسْتِخْدَامِ الْمُحْسَنَاتِ اللَّفْظِيَّةِ:

كما أن الذي ضاعف حيرتهم هو استخدامه الجديد للمحسنات اللفظية، التي لم يقتصر دورها على الزينة، وإنما جاءت وكأنما المعنى يقتضيها، فهناك مزج بارع بين اللفظ والمعنى كقوله:

(١) شرح التبريزي، ١: ٣٥٧.

(٢) الموشح، ٤٧٢.

(٣) أبو تمام حياته وحياة شعره، د. نجيب البهيتي، ٨٦.

(٤) الفن والصناعة في مذهب أبي تمام، د. محمود الربدابي، ١٩١.

السيفُ أصدقُ إنباءٍ من الكتبِ
في حدِّه الحدُّ بين الجدِّ واللَّعبِ
بيضُ الصفائحِ لا سودُ الصحائفِ
في مُتُونهنَّ جلاءُ الشُّكِّ والرَّيبِ^(١)

فالجnas والطباق انتشرا في هذين البيتين، ولكنهما متعلقان تعلقًا شديدًا بالمعنى الذي قصده الشاعر، فلو حاولنا أن نستبدل كلمة «الحد» «بالفصل» مثلاً لنتفادى التجنيس، لاختلَّ المعنى، ولما استطاعت الكلمة الجديدة أن تقوم بالمعنى، فالفصل بين الجدِّ واللعب لا يكون حاسمًا، كما هو عند استخدام كلمة «الحد» خاصة وأنها تجانس «حد السيف».

وأبوتمام مولع بهذا الطباق، ولكنه ولع الخبير الذي يضع كلماته وألفاظه مواضعها بحيث تتضافر مع باقي عناصر الصورة، التي كثيرًا ما يكون معادلها تخيليًا، فيثري الخيال بهذه الألفاظ وقد استخدم كلمتي «الجد» و«اللعب» في موضع آخر فقال:
فأضحى الفلا قد جدَّ في برِّي نَحْضِهِ
وكان زمانًا قبل ذاك يلاعِبُهُ^(٢)

وإن كان الآمدي يرى أن قوله «يلاعبه» لفظة ضعيفة المعنى وإنما جاء بها من أجل قوله «جد في برِّي نحضه» ليطابق بين الجد واللعب، أي أن الفلا جد في أخذ لحمه في سيرنا هذا السير، فجعل مكان هذا القول و«كان زمانًا قبل ذاك يلاعبه» على مذهبه في عشق «الطباق» الذي لا بد له من أن يأتي به وإن حصل المعنى ضعيفًا ركيكًا، أو ربما كان محالًا^(٣)، ولا أرى ما يراه الآمدي الذي سافرد فصلًا للحديث عن مقاييسه في الباب التالي.

وقد عني أبوتمام بالطباق عناية فائقة ونشره في شعره، وظاهرة التضاد في شعر أبي تمام أكثر الظواهر بروزًا، فقد استخدم التناقض بين المعاني لخلق حالة من

(١) شرح التبريزي، ١ : ٤٠.

(٢) شرح التبريزي، ١ : ٢٢٢.

(٣) الموازنة، ٢ : ٢٨٤ - ٢٨٥.

الصراع في الذهن تؤدي إلى المعنى المطلوب، وقد سماها أبوتمام «بنوافر الأضداد»
ويقول مخاطباً أبا عبدالله أحمد بن أبي داود:

قَدْ بَثَّثْتُمْ غَرْسَ الْمَوَدَّةِ وَالشَّخْ
نَاءٍ فِي قَلْبِ كُلِّ قَارٍ وَبَادِي
أَبْغَضُوا عِرْزَكُمْ وَوَدُّوا نَدَاكُمْ
فَقَرُّوكُمْ مِنْ بَغْضَةِ وودادِ
لَا عَدَمْتُمْ غَرِيبَ مَجْدٍ رَبَقْتُمْ
فِي عُرَاهُ نَوَافِرِ الْأَضْدَادِ

ويقول المرزوقي: «يعنى بـ «بنوافر الأضداد» ما قاله في البيت الأول «فقرؤكم من بغضة ووداد»، يريد ما في قلوب الناس من الحسد لشرفهم وارتفاع منزلتهم، ومن الحب والود لجودهم وإفضالهم^(١)».

وقد فصل د. شوقي ضيف الحديث في هذا^(٢).

فلا تكاد تخلو قصيدة من قصائده من هذه الظاهرة، فيقول مادحاً عمر
ابن طوق:

تَعِبُ الْخَلَائِقِ وَالنُّوَالِ وَلَمْ يَكُنْ
بِالْمُسْتَرِيحِ الْعَرِضِ مَنْ لَمْ يَتَعَبْ
بِشُحُوبِهِ فِي الْمَجْدِ أَشْرَقَ وَجْهُهُ
لَا يَسْتَنْزِرُ فَعَالٌ مَنْ لَمْ يَشْحُبْ^(٣)

ويمدح سليمان بن وهب فيقول:

رُبَّ خَفْضٍ تَحْتَ السُّرَى وَغَنَاءٍ
مِنْ عَنَاءٍ وَنُخْرَةٍ مِنْ شُحُوبٍ^(٤)

(١) شرح التبريزي، ١ : ٣٦٨

(٢) الفن ومذاهبه، د. شوقي ضيف، ٢٥٠.

(٣) شرح التبريزي، ١ : ١٠٤

(٤) شرح التبريزي، ١ : ١١٩

فهو يستخلص الضدَّ من الضدِّ ويولِّدُ النقيضَ من النقيض.

كما أن أبا تمام - لسبب غير واضح حتى الآن لغموض تفصيلات حياته - أكثر من ذكر البُكر والثَّيب والافتراع والطهر والجنابة، وقد ردد هذا في شعره كثيراً، واستخدمه استخداماً واسعاً، وجاءت تلك المحاولات موفقة في كثير من القصائد، فقد استفاد منها في وصف الحرب والانتصار على العدو فيقول:

من كلِّ فَرْجٍ للعدوِّ كأنَّهُ
فَرْجٌ جَمَّى إلا من الأكفَاء^(١)

ويقول:

بِكرٍ فما افترعتها كفُّ حادثةٍ
ولا ترقَّتْ إليها همَّةُ النُّوبِ^(٢)

ويقول:

تَصْرَحُ الدهرُ تصریحَ الغمامِ بها
عن يومٍ هيجاءٍ منها طاهرٍ جُنُبٍ
لم تَطْلُعِ الشمسُ فيه يومَ ذاكِ على
بانٍ بأهلٍ ولم تغرُبْ على عَزْبٍ^(٣)

وقال:

وما اجْتَلَيْتُ بِحُرٍّ من الحربِ ناهدٌ
ولا ثَيِّبٌ إلا ومنهم لها خُطْبُ^(٤)

وقال:

والشَّعْرُ فَرْجٌ ليستْ خَصِيصَتُهُ
طُولَ الليالي إلا لِمُفْتَرِعِهِ^(٥)

(١) شرح التبريزي، ١ : ١٥

(٢) المصدر السابق، ١ : ٤٨.

(٣) المصدر السابق، ١ : ٥٥.

(٤) شرح التبريزي، ١ : ١٩٣.

(٥) المصدر السابق، ٢ : ٣٥٠.

وقال:

وَإِذَا رَأَيْتُكَ وَالْكَلامُ لَأَلِيٌّ
تُومٌ فَبِحُرِّ فِي النِّظامِ وَثَيِّبٌ^(١)

وقال:

عَذَارَى قَوَافٍ كُنْتُ غَيْرُ مُدَافِعٍ
أَبَا عُدْرَهَا لَا ظُلْمَ ذَاكَ وَلَا غَضَبٌ^(٢)

وقال:

أَمَّا الْقَوَافِي فَقَدْ حَصَّنْتَ غِرَّتَهَا
فَمَا يُصَابُ دَمٌ مِنْهَا وَلَا سَلَبٌ
مَنْعْتَ إِلَّا مِنَ الْأَكْفَاءِ نَاحِيَهَا
وَكَانَ مِنْكَ عَلَيْهَا الْعُطْفُ وَالْحَدَبُ^(٣)

كما وصف الخمر فقال:

أَوْ دُرَّةً بِيضَاءً بِحُرٍّ أَطْبَقَتْ
حَبْلًا عَلَى يَأْقُوتَةٍ حَمْرَاءِ^(٤)

ويصف منازل الأحبة:

أَصَابَتْكَ أَبْكَارُ الْخُطُوبِ فَشَتَّتَتْ
هُوَايَ بِأَبْكَارِ الظُّبَاءِ الْكَوَاعِبِ^(٥)

ويحض المدوح على البذل:

يَسِّرْ لِقَوْلِكَ مَهْرَ فَعَلِكَ إِنَّهُ
يَنْوِي افْتِضَاضَ صَنِيعَةٍ عِزْرَاءِ^(٦)

(١) المصدر السابق، ١ : ١٣٤.

(٢) المصدر السابق، ١ : ١٩٦.

(٣) المصدر السابق، ١ : ٢٥٢.

(٤) المصدر السابق، ١ : ٣٢.

(٥) شرح التبريزي، ١ : ٢٠١.

(٦) المصدر السابق، ١ : ٣٧.

وهكذا ينتشر في شعره هذا الاستعمال المتعدد للألفاظ السابقة، ويستخدم معانيها الموحية استخدامها موفقاً في أكثر القصائد، وهذه الظاهرة واضحة جلية في شعره، مما يدعو إلى التساؤل عن سبب التزامه إياها وتأثره بدلالاتها التي ترتبط وثيقاً بإسقاطات خاصة في النفس، لا يمكن معرفتها إلا من خلال منهج نفسي يعتمد على معلومات مؤكدة عن تاريخ أبي تمام، الذي لا يزال يلغى الغموض بأردية كثيفة تحجب عنا جوانب كثيرة من حياته، والتي لو عرفناها لاستطعنا أن نرجع الكثير من الظواهر في مذهب أبي تمام إلى دواعيها المرجحة. كما فعل الخطيب البغدادي صاحب التاريخ - كما ينقل ابن الأثير - عندما ردَّ سبب إكثار أبي تمام من ذكر الدلو في شعره إلى أنه كان بمصر في حياته يسقي الماء^(١).

وهذه الطريقة الجديدة في استخدام المحسنات ظنها البعض عدم اكتراث باللفظ «فأبوتمام ليست له عناية باللفظ كعنايته بالمعاني، فهو إذا جاءه المعنى أورده بأي لفظ استوى له^(٢)». وربما حاولوا أن يقرنوه بواحد من الشعراء الذين سبقوه، فالأمدي يرى أنه كثيراً ما يقتدي في ألفاظه بالكميت^(٣) لا لشيء إلا لأنه قال يرثي خالد بن يزيد:

نَعَاءٍ إِلَى كُلِّ حَيٍّ نَعَاءٍ

فَتَى الْعَرَبِ احْتَلَّ رُبْعَ الْفَنَاءِ^(٤)

وقال الكميت:

نَعَاءٍ جُذَامًا غَيْرَ مَوْتٍ وَلَا قَتْلِ

وَلَكِنْ فَرَاقًا لِلدَّعَائِمِ وَالْأَضَلِّ

ولكن أبا تمام في اختياراته اللفظية، واستخدامه للبديع اللفظي لم يقلد أحداً ممن سبقه، بل كان متميزاً في الاستفادة من الزينة اللفظية، ولم يستطع أحد أن يجاريه فيه.

(١) الاستدراك في الرد على ابن الدهان، ٤٧.

(٢) الموازنة، ٣: ٦٩٣.

(٣) المصدر السابق: ٣: ٤٦٢.

(٤) شرح التبريزي: ٤: ٥.

فالمذهب الفني لأبي تمام يعتمد في الأساس على المعاني العميقة الدقيقة المركبة، ذات المعادل التخيلي، فالصور لديه قد تشخص المجرد، وهذا التشخيص يسلك به طريقاً دقيقاً من المعاني المركبة، وربما جرد المحسوس ونقله إلى صورة خاصة في الذهن تبعد به عن الواقع بعداً شديداً، ولكنها في الوقت نفسه تطلق في الذهن مجموعة من الاحتمالات، ولهذا رأينا المفسرين يكادون لا يجمعون على معنى واحد لبعض أبيات أبي تمام وذلك كموقفهم من بيته المشهور:

جَهْمِيَّةُ الْأَوْصَافِ إِلَّا أَنَّهُمْ

قَدْ لَقَّبُوهَا جَوْهَرَ الْأَشْيَاءِ

وتكفي قراءة ما أورده التبريزي في شرحه من آراء لبيان تلك الاحتمالات العديدة التي يثيرها مثل هذا الأسلوب، وهو في هذا كله يستخدم الزينة اللفظية استخداماً جريئاً جديداً، بحيث مزج بين تلك المحسنات وبين صورته ذات المعاني الدقيقة العميقة المركبة، فجاءت تلك المعاني في نظرهم بعيدة متكلفة.

وتلك المحاولات من أبي تمام لسلوك هذا الطريق الطريف لم تستمر على الوتيرة نفسها من الإجابة، وإنما صادفته مصاعب عدة اختلَّ فيها توازنه فسقطت صورته صريعة سوء النسج وتقعيد المعنى، فالتوازن بين المعنى العميق واللفظ الرشيق أمر يصعب تحقيقه.

وأبوتمام لم يبتكر مذهباً مستحدثاً في الشعر وإنما استخدم عناصر كانت متداولة في عصره استخداماً جديداً، فهو نسج أكثر عمقاً على نول القديم، وفرق بين المذهب الشعري الجديد وبين الاستخدام المبتكر للعناصر القديمة، فأغراض الشعر كما هي وألفاظه ومعانيه لم تتغير، أو بالأصح لم تتجدد، وظل الطابع الغنائي يلفه.

وظلت الاستعارة والجناس والطباق العناصر الأساسية في تجديد أبي تمام، وهي عناصر قديمة وجاء هو فجسَّمها وعظَّمها، وسأفيض في الحديث عن جدة مذهبه في الفصل التالي.

الفصل الثاني

أنصار أبي تمام

لقد شغل أبوتمام الأدباء والنقاد في عصره، فنشأت خصومة عنيفة حول منهجه الجديد، الذي ألقيت ببعض الأضواء على أهم عناصره في الفصل السابق، واستمرت هذه الخصومة فترة طويلة بعده.

وقد افترق هؤلاء في تصديهم لشعره إلى طائفتين، إحداهما تلك التي فتحت سمعها وقلوبها لمناقشة كل جديد، وتقويمه، وتحليله، في نطاق المقاييس النقدية القاهرة التي كانت معروفة في ذلك الوقت، وقد استطاع أبوتمام بمنحاه الجديد أن يستميل قلوب هذه الفئة إليه، وأن يجعلهم يقفون مدافعين بقوة عنه. وقد كان أكثرهم مناصرة له طائفة الكتاب والأدباء، ويأتي على رأسهم أبوبكر محمد بن يحيى الصولي، الذي كان متعصباً لأبي تمام بشكل حاد، بحيث يبدو أمامه كل مناصر لهذا الشاعر محايداً، فقد مال إليه في كتابه «أخبار أبي تمام» ميلاً شديداً، وفضله على كل سالف وخالف.

وإذا كان منهج البحث يقتضي أن ننظر إلى هؤلاء الأنصار على أنهم من الذين أعجبوا بالمحدث من الشعر، وبالطرق الجديدة التي حاول بعض الشعراء أن يسلوكها في صياغتهم الشعرية، فإنه من الواجب أن يكون هؤلاء قد تربوا في مدرسة القديم، فقد كانت مدارسته من أسس ثقافة ذلك العصر بوصفه المصدر الأول لكل الظواهر الأدبية التي تحدث فيها الأدباء والنقاد واللغويون بعد ذلك، ولهذا فإن إعجابهم بشعر المحدثين لا يمنعهم من الالتفات إلى ما فيه من رديء وهذا ما لم يفعله الصولي حينما تجاوز عن إساءات أبي تمام، وحاول أن يعتذر عن أخطائه.

وبناء عليه، فإن هؤلاء الذين قرظوا أبا تمام وأعجبوا بجيده، ثم تحدثوا عن رديئه وأسقطوه نعدهم من أنصاره، لأن خصومه قد أسقطوا شعره كله كما فعل ابن الأعرابي^(١).

من هؤلاء الأدباء والنقاد، الشاعر الأديب عبدالله بن المعتز الذي كان معجباً بأبي تمام، يستجيد شعره وإن كان يرى أن فيه رديئاً.

ولكن بعض الباحثين المعاصرين ظنوا أن ابن المعتز قد ادعى على أبي تمام التزييف والسرقة، وعندما خدعهم اختلال الروايات وتداخلها في كتاب المرزباني «الموشح»، فنسبوا نصاً إلى ابن المعتز وهو لمصنف الكتاب أبي عبيدالله محمد ابن عمران بن موسى المرزباني. فقد استعان المرزباني بجزء من رسالة لابن المعتز نَبّه فيها على محاسن شعر أبي تمام ومساوئه^(٢)، وقد اقتصر المرزباني على ذكر مساوئ شعر أبي تمام كما يراها ابن المعتز، ربما التزاماً بمنهجه في الكتاب الذي ألفه «في مآخذ العلماء على الشعراء»، وقد جاء النص فيها كالآتي:

«ولما نظرت في الكتاب الذي ألفه في اختيار الأشعار وجدته قد طوى أكثر إحسان الشعراء، وإنما سرق بعض ذلك وطوى ذكره وجعل بعضه عدة يرجع إليها في وقت حاجته، ورجاء أن يترك أكثر أهل المذاكرة أصول أشعارهم على وجوهها، ويقنعوا باختياره لهم، فتغبي عليهم سرقاته^(٣)».

وعد الدكتور زكي مبارك هذه الكلمة عنوان تحامل من المرزباني على أبي تمام وكان محقاً في هذا فقال:

«ففي هذه الفقرة تجن شديد على أبي تمام، وإزاء بإحسانه في تأليف مختاراته وما أحسب خاطر الذي مرّ ببال المرزباني مرّ ببال ناقد شريف القصد^(٤)».

(١) أخبار أبي تمام، ٢٤٤.

(٢) الموشح للمرزباني، ٤٧٨.

(٣) الموشح، ٤٧٨.

(٤) النشر الفني، د. زكي مبارك، ٢ : ٢٥٢.

ولكن الدكتور منير سلطان يدافع عن حيده المرزباني بحكم مطلق، وهو رد النص إلى ابن المعتز دون تحقيق أو تدليل فيقول: إن الرأي السابق في مختارات أبي تمام من رسالة ابن المعتز أيضاً ولا شأن للمرزباني به^(١).

ويكتفي الدكتور منير بهذه العبارة دون دليل أو تحقيق.

ويثبت الدكتور محمد عبدالمنعم خفاجي العبارة نفسها ضمن كتابه «ابن المعتز وتراثه في الأدب والنقد والبيان» على أنها جزء من رسالة ابن المعتز في محاسن أبي تمام ومساويه التي وردت في الموشح^(٢).

ولكن القارئ لآراء ابن المعتز في أبي تمام يجد تناقضاً بيناً وبين موقف صاحب العبارة السابقة، فابن المعتز يعلق على تصرف ابن الأعرابي عندما قال لمن يكتب له بعض أشعار أبي تمام على أنها لبعض هذيل: خرّق، خرّق. بعد أن عرف أنها لأبي تمام، يعلق على هذا بقوله «وهذا الفعل من العلماء، مفرط القبح، لأنه يجب ألا يدفع إحسان محسن، عدوّاً كان أو صديقاً وأن تؤخذ الفائدة من الرفيع والوضيع»، ثم يقول: «ومن عاب مثل هذه الأشعار التي ترتاح لها القلوب، وتجذب بها النفوس، وتصغي إليها الأسماع، وتشحذ بها الأذهان، فإنما غص عن نفسه، وطعن على معرفته واختياره»^(٣). وهو يرى أن إبراهيم بن المدبر يستجيد شعر أبي تمام ولكنه لا يوفيه حقه^(٤). فموقف ابن الأعرابي مفرط القبح في نظر ابن المعتز، لأن العالم الذي يطلب الفائدة يجب أن يكون منصفاً عدلاً وأن ينأى بنفسه عن التعصب الممجوج، كما أن ابن المعتز لا يكتفي من إبراهيم بن المدبر استجادته لشعر أبي تمام، وإنما يرى أن هذا الشاعر يجب أن يعطى ويوفى حقه من الذكر والإعجاب، فإبراهيم قد يتعصب بعض الأحيان على أبي تمام، وقد حدث أن تخاصم هو مع ابن المعتز حول شعر أبي تمام فقال له ابن المعتز:

(١) المرزباني والموشح، د. منير سلطان، ٤١٤

(٢) ابن المعتز تراثه في الأدب والنقد والبيان، د. محمد عبدالمنعم خفاجي، ٥٣٨.

(٣) أخبار أبي تمام للصولي، ١٧٦ - ١٧٧.

(٤) المصدر السابق، ١٧٥.

أَتَقُولُ هَذَا لِمَنْ يَقُولُ:

غَدَا الشَّيْبُ مَخْطَأُ بِفَوْدَيَّ خُطَّةً

سَبِيلُ الرَّدَى مِنْهَا إِلَى الْمَوْتِ مَهْيَعٌ

ويستمر ابن المعتز في إنشاد أبيات أبي تمام حتى يقول:

وَأُنْشَدْتُهُ أَيْضًا غَيْرَ ذَلِكَ، فَكَأَنِّي وَاللَّهِ أَلْقَمْتُهُ حَجْرًا^(١).

فابن المعتز هنا من أنصار أبي تمام الذين يذودون عنه ويلاحون غيرهم فيه.

وقد كان مجلسه حلقة يجتمع فيها أنصار أبي تمام، وهذا المبرد حاول ألا يعرف لأبي تمام حقه، وهو في مجلس ابن المعتز فأنبرى له أحد أنصاره حتى أقنعه بفضل أبي تمام، ويقول ابن المعتز: وما مات إلا وهو متنقل عن جميع ما كان، مقرر بفضل أبي تمام وإحسانه^(٢).

ويرى أن أبا تمام أستاذ للبحثري، وأنه قل معنى لأبي تمام لم يعمل البحثري نحوه^(٣)، وبالجمله فإن شعره كله حسن^(٤) في رأيه، وينهي حديثه عن أبي تمام بقوله: ولو استقصينا ذكر أوائل قصائده الجياد التي هي عيون شعره، لشغلنا قطعة من كتابنا هذا بذلك، وإن لم نذكر فيها إلا مصراعاً، لأن الرجل كثير الشعر جداً، ويقال إن له ستمائة قصيدة، وثمانمائة مقطوعة وأكثر ما له جيد، والرديء الذي له إنما هو شيء يستغلق لفظه فقط، فأما أن يكون في شعره شيء يخلو من المعاني اللطيفة، والمحاسن والبدع الكثيرة، فلا، وقد أنصف البحثري لما سئل عنه وعن نفسه فقال: جيده خير من جيدي، ورديئي خير من رديئه وذلك أن البحثري لا يكاد يغلف لفظه، إنما ألفاظه كالعسل حلوة، فأما أن يشق غبار الطائي في الحذق بالمعاني والمحاسن فهيهات، بل يغرق في

(١) أخبار أبي تمام للصولي، ٩٧.

(٢) المصدر السابق، ٢٠٢ - ٢٠٣ - ٢٠٤.

(٣) أخبار البحثري، ٦٧.

(٤) طبقات ابن المعتز، ٢٨٤.

بحره، على أن للبحثري المعاني الغزيرة، ولكن أكثرها مأخوذ من أبي تمام ومسروق من شعره^(١).

لا شك أن هذه الآراء من ابن المعتز لا تتفق إطلاقاً مع تلك الروح الثقيلة والمتحاملة التي شاعت في النص الذي جاء في الموشح، فالفرق واضح بين الروحين، وقائل العبارات السابقة التي امتلأت إعجاباً بأبي تمام شخص آخر يختلف كثيراً عن صاحب الفقرة التي اتهم فيها أبا تمام بالتدليس والتزييف.

وإضافة هذا النص إلى ابن المعتز يخرج من طائفة الأنصار إلى زمرة الخصوم. ولكننا إذا راجعنا ما أورده صاحب الموشح من أخبار حول أبي تمام وكذلك رسالة ابن المعتز في بيان محاسن أبي تمام ومساويه، تبين لنا أن النص الذي يسنده د. منير سلطان لابن المعتز، إنما هو للمرزباني، ويدل على هذا ما نقله المرزباني عن محمد بن داود، قال:

قال محمد: وكانت ابتداءاته بشعة منها قوله:

«قَدْكَ اتَّبَ أَرْبَيْتَ فِي الْغُلُوءِ»

ويستمر في ذكر تلك الابتداءات^(٢).

ثم ينقل عدة روايات عن سخييف شعره^(٣)، ويبدأ بعد هذا بنقل حديث عبدالله بن المعتز فيقول: «قال عبدالله بن المعتز في رسالته التي يذكر فيها الأبيات التي أنكرها العلماء عليه». ويستمر إلى أن يقول فكيف نجيز للمحدثين مع تصفحهم لأشعار الأوائل وعلمهم بها مثل هذا الجنون^(٤) ثم نقرأ النص التالي:

(نعود الآن إلى ما ابتدأنا به، فمن ابتداءاته المزعومة.... الخ^(٥)).

(١) طبقات ابن المعتز، ٢٨٥ - ٢٨٦

(٢) الموشح، ٤٦٦ - ٤٦٧.

(٣) المصدر السابق، ٤٦٨ - ٤٧٠

(٤) المصدر السابق، ٤٧٠ - ٤٧٤

(٥) المصدر السابق، ٤٧٤

ورسالة ابن المعتز لم تبدأ بذكر ابتداءاته المزعومة، وإنما رواية محمد بن داود هي التي بدأ بها المرزباني وذكر بعض ابتداءاته، وبعد أن انتهت رسالة ابن المعتز أو بالأحرى القسم الذي نقله المرزباني منها يقول المرزباني نعود الآن إلى ما ابتدأنا به.. الخ.

كما أن ما جاء بعد هذه الصفحة، تسيره روح متعصبة تمقت أبا تمام، وتختلف حدثها عن تلك التي أوردها ابن المعتز في رسالته، ففي القسم الذي صحت نسبته إلى ابن المعتز لا تزيد العبارة الناقدة في الحدة عن قوله: «وهذا من خسيس الكلام» وقوله: ما أقبح مشيب الفؤاد وما كان أجرأه على الأسماع^(١).

وقوله: «وهذا قد عيب قبلنا وقالوا: «تقطع قلبي رحمة للمكارم» من كلام المخنثين^(٢)». وهذه العبارات قد تصدر عن ناقد يستجيد شعر أبي تمام، ويعرف له حقه، وإن كان يستهجن الرديء منه، وهو يرى «أنه بلغ غايات الإساءة والإحسان^(٣)».

لا يجوز أن يقول هذا المعجب أنه «قد أسقط من معائب شعره شيئاً كثيراً لم يثبته في رسالته، ولكنه قصد ما يبهر الحجة ويفل حدّ النصره^(٤)»، في حين أنه يرى شعره كله حسن^(٥) كما أن الذي يقول عن بعض أبيات أبي تمام: «انظر كيف ضعف القول واضطرب قبحه الله^(٦)» وعن غزله: «فلعن الله من واصله من الأحباب على هذا وأمثاله^(٧)»، أقول إن الذي قال ذلك لا يقول عن رديئه: «إنما شيء يستغلق لفظه فقط، فأما أن يكون في شعره شيء يخلو من المعاني اللطيفة والمحاسن والبدع فلا»، ويقول عن البحثري «فأما أن يشق غبار الطائي في الحذق بالمعاني والمحاسن فهيهات^(٨)».

(١) الموشح، ٤٧٢.

(٢) المصدر السابق، ٤٧٤.

(٣) المصدر السابق، ٤٧٠.

(٤) المصدر السابق، ٤٨٤.

(٥) طبقات ابن المعتز، ٢٨٤.

(٦) الموشح، ٤٨٨.

(٧) المصدر السابق، ٤٨٨.

(٨) طبقات ابن المعتز، ٢٨٦.

ونسبة النص لغير قائلة وقع فيها كثير من الباحثين الذين درسوا كتاب «الموشح»
وذلك للتداخل الشديد بين النصوص التي رواها المرزباني^(١).

ومن أنصاره الكاتب الشاعر الحسن بن وهب^(٢)، الذي لم يكن أحد أجل في نفسه من أبي تمام، وكان يحفظ أكثر شعر أبي تمام، كأنه يختار من القصيدة ما يحفظه^(٣)، وقد ذكر بلاغة أبي تمام وشعره في رسالة وجه بها إليه يقول فيها: «أنت حفظك الله تحتذي من البيان في النظام، مثل ما نقصد نحن في النثر من الإفهام، والفضل لك - أعزك الله - إذ كنت تأتي به في غاية الاقتدار، على غاية الاختصار في منظوم الأشعار، فتحل متعده وتربط متشرده، وتضم أقطاره، وتجلو أنواره وتفصله في حدوده، وتخرجه في قيوده، ثم لا تأتي به مهملاً فيستبهم، ولا مشتركاً فيلتبس، ولا متعقداً فيطول، ولا متكلفاً فيحول، فهو منك كالمعجزة تضرب فيه الأمثال، وتشرح فيه المقال، فلا أعدمنا الله هداياك واردة وفوائدك وافدة»^(٤).

أما محمد بن عبد الملك الزيات (ت ٢٣٣هـ)^(٥) فإنه على عداوته لأحمد ابن أبي دؤاد وعلمه بعمق العلاقة بين عدوه وبين أبي تمام، لم يتردد من أن يبدي إعجابه بشعره وذلك عندما مدحه بقصيدته ومطلعها:

دَيْمَةً سَمَحَةُ الْقِيَادِ سَكُوبُ
مُسْتَغِيثٌ بِهَا الْكَرَى الْمُخْرُوبُ
لَوْ سَمِعْتُ بَقْعَةً لِإِعْظَامٍ أُخْرَى
لَسَعَى نَحْوَهَا الْمَكَانُ الْجَدِيبُ^(٦)

(١) كالنص الذي ظنه د. مندور للصولي يعلق فيه على قصيدة للبحثري، بينما هو للمرزباني، النقد المنهجي، ١٤٨، والموشح، ٥١٤، وانظر كذلك: المرزباني والموشح، د. منير سلطان، الصفحات (٤١٤ - ٤١٦ - ٤١٧).

(٢) هو الحسن بن وهب بن سعيد بن عمرو الكاتب وكان شاعراً فصيحاً مترسلاً وكان يكتب لمحمد بن عبد الملك الزيات. فوات الوفيات ١: ١٣٦ - ١٣٧.

(٣) أخبار أبي تمام، ١١٤.

(٤) زهر الآداب للحصري القيرواني ٣: ٨٩١.

(٥) محمد بن عبد الملك بن أبان، وكان أبان رجلاً من أهل جبل، من قرية يقال لها (الدسكرة) يجلب الزيت إلى بغداد من مواضعه، وكان شاعراً بليغاً وزر لثلاثة خلفاء: المعتصم، والواثق، والمتوكل، وبعد أربعين يوماً من وزارته للمتوكل نكبة وقتله في النكبة، وتوفي سنة ثلاث وثلاثين ومائتين (وفيات الأعيان، ٥: ٩٤).

(٦) شرح التبريزي، ١: ٢٩١ (وفيه أنها في مدح محمد بن شبانة).

فيقول له: يا أبا تمام إنك لتحلي شعرك من جواهر ألفاظك، وبديع معانيك، ما يزيد حسنًا على الجواهر في أجياد الكواعب، وما يدخر لك شيء من مزيد من المكافأة إلا ويقصر عن شعرك في الموازنة^(١)، ويرى أن أشعر الناس طُرًّا الذي يقول:

وما أبالي وخيرُ القولُ أَصْدَقُهُ

حَقَنْتَ لي ماءً وجهي أو حَقَنْتَ دمي^(٢)

وقد يشعر محمد بن عبد الملك الزيات بالضيق من موقف أبي تمام من أحمد بن أبي دؤاد فيقول له: والله ما أحب بمدحك مدح غيرك، لتجويد وإحسانك وإبداعك، ولكنك تنغص مدحك ببذله لغير مستحقه^(٣).

ومن أنصاره من الشعراء أيضًا علي بن الجهم^(٤) الشاعر، الذي كان يبالغ في وصف أبي تمام وشعره، فقال له رجل: لو كان أبوتمام أخاك ما زدت على مدحك له، فقال: إلا يكن أخًا بالنسب فإنه أخ بالأدب، والدين والمودة، أما سمعت ما خاطبني به:

إن يُكْدِ مُطَّرَفُ الإخاءِ فإننا

نغدو ونسري في إخاءٍ تالدٍ

أو يَخْتَلِفُ ماءُ الوصالِ فَمَاؤُنَا

عَذْبٌ تَحْدَرُ من غمامٍ واحدٍ

أو يَفْتَرِقُ نَسَبٌ، يُؤَلَّفُ بيننا

أدبٌ أَقْمَنَاهُ مقامَ الوالد^(٥)

(١) وفيات الأعيان، ٢ : ١٦.

(٢) الأغاني «ساسي» ١٥ : ١٠٠.

(٣) أخبار أبي تمام، ١١٩.

(٤) وهو أبو الحسن علي بن الجهم بن بدر بن الجهم القرشي الشاعر المشهور وأحد المجيدين، وكان له اختصاص بجعفر المتوكل وكان متدينًا فاضلاً، وكانت بينه وبين أبي تمام مودة أكيدة (ت ٢٤٩هـ) وفيات الأعيان ٣ : ٣٥٥، والموشح، ٥٢٧، وطبقات الشعراء المحدثين لابن المعتز، ٣١٩.

(٥) أخبار أبي تمام، ٦٢ - ٦١٠.

حجج أنصاره

١ - علمه وثقافته:

ولا أريد أن يستغرقني البحث في تعداد أسماء أنصار أبي تمام، فقد ناصره الكثيرون، وأعجبوا بفنّه، وإنما يهمني أن أعرض أهم الحجج التي دافع بها هؤلاء عن انتصارهم له، وأولها أنه كان عالماً بالشعر والشاعر العالم أفضل من الشاعر غير العالم^(١).

وكان أبوتمام مستهتراً بالشعر، مشغولاً به مشغولاً مدة عمره بتبحره ودراسته^(٢). وهذا الاهتمام والانكباب على دراسة الشعر لم يقتصر أثره على شعره كما سيتبين، وإنما أثمر مؤلفات واختيارات تتم عن ذوق رفيع ومعرفة واسعة بأخبار العرب وتاريخهم، وقد عدّ الآمدي له ستة مؤلفات إذ يقول: «الاختيار القبائلي الأكبر، اختار فيه من كل قبيلة قصيدة وقد مر على يدي هذا الاختيار، ومنها اختيار آخر ترجمته القبائلي، اختار فيه قطعاً من محاسن أشعار القبائل، ولم يورد فيه كبير شيء للشعراء المشهورين، ومنها الاختيار الذي تُلَقِّط فيه محاسن شعراء الجاهلية والإسلام، فأخذ من كل قصيدة شيئاً حتى انتهى إلى إبراهيم بن هرمة، وهو اختيار مشهور معروف يعرف باختيار شعراء الفحول، ومنها اختيار تُلَقِّط فيه أشياء من أشعار المقلين والشعراء المغمورين غير المشهورين، وبوبه أبواباً وصدره بما قيل في الشجاعة، وهو أشهر اختياراته وأكثرها في أيدي الناس ويلقب بالحماسة، ومنها اختيار المقطعات، وهو محبوب على ترتيب الحماسة إلا أنه ذكر فيه أشعار المشهورين وغيرهم من القدماء

(١) الموازنة، ١ : ٢٥.

(٢) المصدر السابق، ١ : ٥٨.

والمُتأخِّرين، وصدره بذكر الغزل، وقد قرأت هذا الاختيار، وتلقطت منه نتفاً وأبياتاً كثيرة، وليس لهذا شهرة غيره ومنها اختيار مجرد في أشعار المحدثين، وهو موجود في أيدي الناس». ويمضي الأمدي في القول:

«إن هذه الاختيارات تدل على عنايته بالشعر، وأنه اشتغل به وجعله وكده وغرضه، واقتصر من كل الآداب والعلوم عليه، وأنه ما فاتته شيء من شعر جاهلي ولا إسلامي محدث إلا قرأ فيه^(١)».

ويقول ابن خلكان: إن حماسته «دلت على غزارة فضله وإتقان معرفته بحسن أسلوبه^(٢)»، وقد وصل إلى هذه الدراية الواسعة بالشعر من خلال عكوفة على دراسته، لكي يحقق مزيداً من التجويد والإحسان.

ويروي محمد بن قدامة فيقول: دخلت على حبيب بن أوس بقزوين، وحواليه من الدفاتر ما غرق فيه فما يكاد يرى، فوقفت ساعة لا يعلم بمكاني لما هو فيه، ثم رفع رأسه فنظر إليّ وسلم عليّ، فقلت له: يا أبا تمام إنك لتنظر في الكتب كثيراً، وتدمن الدرس فما أصبرك عليها فقال: والله ما لي إلف غيرها، ولا لذة سواها، وإنني لخليق أن أفقدها إن أحسن^(٣).

هذه الثقافة العريضة التي تهيأت له من خلال قراءاته ودراسته جعلت الزمخشري (ت ٥٢٨هـ) يعد ما يقوله حجة، إذ يقول في معرض حديثه عن تفسير كلمة «أظلم» في قوله تعالى: {يَكَادُ الْبَرْقُ يَخْطَفُ أَبْصَارَهُمْ كُلَّمَا أَضَاءَ لَهُمْ مَشَوْا فِيهِ وَإِذَا أَظْلَمَ عَلَيْهِمْ قَامُوا وَلَوْ شَاءَ اللَّهُ لَذَهَبَ بِسَمْعِهِمْ وَأَبْصَارِهِمْ إِنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ} [سورة البقرة، آية ٢٠].

«وأظلم يحتمل أن يكون غير متعد، وهو الظاهر، وأن يكون متعدداً منقولاً من ظلم الليل، وتشهد له قراءة يزيد بن قطيب: «أُظْلِمَ» على ما لم يُسَمَّ فاعله، وجاء في شعر حبيب بن أوس:

(١) الموازنة، ١: ٥٨ - ٥٩.

(٢) وفيات الأعيان، ٢: ١٢.

(٣) طبقات الشعراء المحدثين، لابن المعتز، ص ٢٨٣.

هَما أَظْلَمًا حَالِي ثَمَّتْ أَجْلِيَا

ظَلَامِيَهُمَا عَنْ وَجْهِ أَمْرَدٍ أَشْيَبِ

وهو وإن كان محدثاً لا يستشهد بشعره في اللغة، فهو من علماء العربية فاجعل ما يقوله بمنزلة ما يرويه، ألا ترى إلى قول العلماء: الدليل عليه بيت الحماسة، فيقتنعون بذلك لوثوقهم بروايته وإتقانه^(١)، كما أن هذه الثقة في رواياته، جعلت أبا العلاء المعري يعتمد كثيراً على رد الغريب في شعر أبي تمام إلى سعة اطلاعه، وثقافته العريضة، فيقول معلقاً على لفظه «أيت» التي وردت في قول أبي تمام:

نَسَائِلُهَا أَيُّ الْمَوَاطِنِ حَلَّتْ

وَأَيُّ دِيَارٍ أَوْطَنْتُهَا وَأَيَّتْ

«ويجوز أن يكون سمعها في شعر قديم، لأنه كان مستبحراً في الرواية^(٢)».

كما يعلق على اعتراض البعض على كلمة الوساويس، وأنها لم ترد إلا الوساويس وذلك في قول أبي تمام:

اسْتَنْبَتَ الْقَلْبُ مِنْ لَوَعَاتِهِ شَجَرًا

مِنْ الْهُمُومِ فَأَجْنَتْهُ الْوَسَاوِيسَا

يقول: و«أكثر ما تستعمل العرب الوساويس بغير الياء، ويجوز أن الطائي سمعه في الشعر القديم، أو اجترأ على المجيء به لعلمه أن مثله كثير^(٣)»، وهو لا يحقق الغلط من أبي تمام لثقته في رواياته وفي شعره، فيقول عن بيت أبي تمام:

وَلَيْسَتْ بِالْعَوَانِ الْعَنْسُ عِنْدِي

وَلَا هِيَ مِنْكَ بِالْبُكْرِ الْكَعَابِ

العوان التي ولدت بطنين أو ثلاثة، وقد عاب بعض أهل العلم هذا البيت لقوله: «العنس»، وقالوا لم نسمع «العنس» إلا في صفة الناقة، كأنه يذهب إلى أنه أراد

(١) الكشاف عن حقائق التنزيل للإمام محمود بن عمر الزمخشري ١ : ٤٣.

(٢) شرح التبريزي، ١ : ٢٩٩.

(٣) شرح التبريزي، ١ : ٢٥٥.

العانس فوضع العنس مكانها، ويجوز أن يكون هذا غلطاً على الطائي ممن عابه، إن كان مثله مع أدبه لا يغيب عنه مثل ذلك^(١)».

ولئن كان أبوالمعالي قد تقدم في الاعتذار لأبي تمام وربط بين إغرابه في شعره وبين ثقافته الواسعة، مستنداً إلى هذا المخزون العلمي الذي يرد به على العائنين، فإن كثيراً من الأدباء الذي جاءوا بعده قد أدركوا هذا، مثل ابن الأثير الذي يقول: إن أبا تمام هو إمام الناس شعراً ومعرفة بالشعر^(٢)، كما أن أنصار أبي تمام في فصل الحاجة في كتاب «الموازنة بين الطائيين» للآمدي، يعتمدون على علمه بالشعر كعنصر هام يدافعون به عن شاعرهم، فأبوت تمام كما يقول خصومه كان مشغولاً بالشعر، وانفرد به، وجعله وكده، وألف فيه كتباً، واقتصر من كل علم عليه^(٣)، ويرد أنصاره قائلين: فقد أقررت لأبي تمام بالعلم بالشعر والرواية، ولا محالة أن العلم في شعره أظهر منه في شعر البحتري، والشاعر العالم أفضل من الشاعر غير العالم^(٤).

ويقول البحتري مخاطباً علي النوبختي: والله يا أبا الحسن لو رأيت أبا تمام الطائي لرأيت أكمل الناس عقلاً وأدباً، وعلمت أن أقل شيء فيه شعره^(٥)، ويعرفه الناس بعلمه الغزير، وأنه قد أحاط بثقافات عصره، ويقول محمد بن يزيد المبرد: ما سمعت الحسن بن رجاء ذكر قط أبا تمام إلا قال: «ذاك أبوالتمام، وما رأيت أعلم بكل شيء منه، ولا أحد أعلم بجيد الشعر حديثه وقديمه من أبي تمام^(٦)»، ويفتخر أولاد عبدالكريم بحمص بأن أبا تمام أدبهم، وكان يختلف إليهم^(٧).

وكانت مؤلفاته التي مر ذكرها مصدر إعجاب العلماء به فكتاب الحماسة دلّ على غزارة فضله وإتقان معرفته وحسن اختياره^(٨).

(١) شرح التبريزي، ١ : ٢٨٦.

(٢) الاستدراك في الرد على رسالة ابن الدهان لابن الأثير، ص ٢١.

(٣) الموازنة، ١ : ٣٤.

(٤) الموازنة، ١ : ٢٥.

(٥) أخبار أبي تمام ص ١٧١.

(٦) المصدر السابق، ص ١٧١.

(٧) شرح التبريزي، ٤ : ٦٠٦.

(٨) هبة الأيام فيما يتعلق بأبي تمام، ص ١٠.

على أن المرزوقي أراد أن يبين ما يتمتع به أبوتمام من ذوق رفيع: فادعى أنه: «ينتهي إلى البيت الجيد فيه لفظة تشينه، فيجبر نقيصته من عنده ويبدل الكلمة بأختها في نقده، وهذا يبين لمن رجع إلى دواوينهم فقابل ما في اختياره بها^(١)».

ولكن هذا القول من المرزوقي يحمل في طياته أبعاداً خطيرة في الانتقاص من قيمة الشعر الذي احتوته الحماسة^(٢)، غير أن الأستاذ علي النجدي ناصف يرد على هذا: «بأن المرزوقي لم تكن له بيئة على تهمته تلك إلا قوله: «وهذا يتبين لمن رجع إلى دواوينهم فقابل ما في اختياره بها»، وهي غير كافية ولا قاطعة لأن الخلاف في الرواية شائع مألوف، فلم لا يكون الخلاف الذي يتحدث المرزوقي عنه من اختلاف الرواية لا من تغيير أبي تمام، وهل الوجه الذي يدون عليه النص في ديوان الشاعر إلا رواية لها ما للروايات وعليها ما عليها^(٣)».

أضف إلى هذا أن العبارة هي من الشارح، وهو المرزوقي وهذا رأيه، الذي استنتجه من مقابلة تلك الدواوين واختياراته، ولكن المؤلف، الذي هو أبوتمام، لم يذكر أنه عمد إلى بعض الألفاظ فغيرها.

وقد ارتفع شأن الحماسة وأعجب بها الأدباء والعلماء، فآلفوا على منوالها وعمد إليها جلة من العلماء شارحين وموثقين.

وإذا كان المرزوقي قد أراد أن يرفع من شأن أبي تمام برأيه هذا، فإن خصومه ادعوا عليه التدليس والتزييف في اختياراته، كما يقول المرزباني: «ولما نظرت في الكتاب الذي ألفه في اختيار الأشعار، وجدته قد طوى أكثر إحسان الشعراء، وأنه سرق بعض ذلك فطوى ذكره، وجعل بعضه عدة يرجع إليها في وقت حاجته، ورجاء أن يترك أكثر أهل المذاكرة أصول أشعارهم على وجهها، ويقنعوا باختياره لهم فتغبي عليهم سرقاته^(٤)».

(١) شرح ديوان الحماسة، ١ : ١٤٠.

(٢) حماسة أبي تمام وشروحها د. عبدالله عسيلان، ص ٤١.

(٣) دراسة في حماسة أبي تمام علي النجدي ناصف، ص ٣٢ - ٣٣.

(٤) الموشح، ص ٤٧٨.

وقد سلف تعليق الدكتور زكي مبارك على هذا القول، ولكن إذا كان الدكتور زكي مبارك يرى أن المرزباني كان نزيهاً^(١)، فإننا نقول إنه لم يكن كذلك مع أبي تمام، فقد أفرط في التعصب عليه إفراطاً شديداً، ولهذا الحديث صفحات قادمة إن شاء الله.

وقد حاول بعض من جاء بعد أبي تمام أن يحذوا حذوه في هذا التصنيف فظهرت حماسات للبحثري والخالدين وابن الشجري وأبي هلال العسكري، والأعلم الشننمري، وأبي الحجاج يوسف بن محمد العباسي الأندلسي، وأبي الحسن علي بن أبي الفرج البصري^(٢). وقد أورد صاحب كشف الظنون أسماء عشرين ممن تضافروا على شرح الحماسة^(٣).

أما شعره فقد أفاض الكثيرون في تقريره، فيقول صاحب الأغاني: «إنه شاعر مطبوع لطيف الفطنة دقيق المعاني غواص على ما يستصعب منها، ويعسر تناوله على غيره، وله مذهب في المطابق هو كالسابق إليه جميع الشعراء، وإن كانوا قد فتحوه وقالوا القليل منه، فإن له فضل الإكثار فيه والسلوك في جميع طرقه»، ثم قال «وقد فضل أبا تمام من الرؤساء والكبراء والشعراء من لا يشق الطاعنون غباره ولا يدركون وإن جدوا آثاره وما رأى بعده إلى حيث انتهوا له في جده نظيراً ولا شكلاً^(٤)».

ويقال خرج من طيء ثلاثة كل واحد مجيد في باب، حاتم الطائي في كرمه وداود بن نصير الطائي في زهده، وأبو تمام الطائي في شعره^(٥).

٢ - إمامته لمذهب جديد :

كان الصولي - الذي سافر له صفحات مستقلة أتحدث فيها عن مقاييسه وتعصبه - يرى أن الطائي «رأس في الشعر مبتدئ لمذهب سلكه كل محسن بعده، فلم يبلغه، حتى قيل مذهب الطائي، وكل حاذق بعده ينسب إليه، ويقفَى أثره^(٦)».

(١) النشر الفني، ص ١٥٢.

(٢) مقدم شرح ديوان الحماسة، ص ٦.

(٣) كشف الظنون لحاجي خليفة - طهران - المجلد الأول - ص ٦٩١ - ٦٩٢.

(٤) الأغاني «ساسة» ١٥ : ١٠٠.

(٥) هبة الأيام فيما يتعلق بأبي تمام، ص ١٧، ووفيات الأعيان لابن خلكان، ١ : ١٤.

(٦) أخبار أبي تمام، ص ٣٧.

وقد جعل الصولي شعر أبي تمام من علامات التطور الكبرى التي طرأت على الشعر العربي، «وكل من تبحر شعر أبي تمام وجد كل محسن بعده لائذاً به، كما أن كل محسن بعد بشار لائذٌ ببشار، وينتسب إليه في أكثر إحسانه^(١)».

وابتداً أنصاره يعتمدون على هذه المقولة في الارتفاع بشأن صاحبهم، وقد أورد الآمدي في فصل الحاجة هذا الرأي، الذي اعتمد عليه صاحب أبي تمام، والذي يرى أن أبا تمام «انفرد بمذهب اخترعه، وصار فيه أولاً، وإماماً متبوعاً، وشهر به، حتى قيل مذهب أبي تمام وطريقة أبي تمام، وسلك الناس نهجه، واقتفوا أثره^(٢)».

ومن الواضح هنا أن الآمدي قد نقل عبارة الصولي نقلاً يكاد يكون حرفياً، وكأنه عنى بصاحب أبي تمام هذا المعجب الكبير، أبا بكر محمد بن يحيى الصولي.

ويلاحظ أن هناك خلطاً في الفهم بين اختراعه المذهب ونسجه على غير مثال، وبين أن يشتهر به، ويقال إن هذا مذهب الطائي، فأما أن يكون قد جاوز الاحتذاء، وصار إلى الابتكار والاختراع، فلم يكن هذا مهياً له في عصره، فرنين التقليد الشعري لا زال حادي الحياة الثقافية، والمبارزة في ميدان الصحة اللغوية والطهارة من اللحن والنقاء اللغوي، أمور لازمة لمن أراد أن يكون له باع في أي منحي من مناحي الثقافة، ولكنه ربما لمح تراقص الصور والألفاظ في بعض أبيات مسلم بن الوليد وبشار، فجعلها وكده لتكون بوتقة يصهر فيها المعاني المركبة المعقدة العميقة التي تتنازع فكره.

وقد استخدم خصومه هذا في إنكار إمامته للمذهب، فقال صاحب البحري: «ليس الأمر في اختراعه لهذا المذهب على ما وصفتهم، ولا هو بأول فيه ولا سابق إليه، بل سلك في ذلك سبيل مسلم بن الموليد، واحتذى حذوه، وأفرط وأسرف، وزال عن النهج المعروف والسنن المألوف، على أن مسلماً أيضاً غير مبتدع لهذا المذهب، ولا هو أول فيه، ولكنه رأى هذه الأنواع التي وقع عليها اسم البديع، وهي الاستعارة والطباق والتجنيس، ومنثورة في كتب المتقدمين، فقصدها وأكثر في شعره منها^(٣)».

(١) أخبار أبي تمام، ص ٧٦.

(٢) الموازنة، ١: ١٣.

(٣) الموازنة، ص ١٣، ١٤.

وحتى تلك المحاولات من مسلم بن الوليد لم تسلم من الهجوم، فهو أول من أفسد الشعر أما كيف أفسده؟ فلم يخبرنا أحد، ولكن هناك إشارات ربما فهم منها أن هذا الإفساد قصد به الاهتمام بالبديع، الذي جاء في الشعر القديم بصنعة خفية، ويقول محمد بن القاسم بن مهوريه: «سمعت أبي يقول أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد ثم تبعه أبوتمام، واستحسن مذهبه، وأحب أن يجعل كل بيت من شعره غير خال من بعض هذه الأصناف، فسلك طريقاً وعراً، واستكره الألفاظ والمعاني ففسد شعره، وزهبت طلاوته، ونشف ماؤه^(١)».

وقد نفر الأدباء والرواة من هذا الاتجاه، الذي بدأ أبوتمام يسلكه، عندما أكبَّ على طرائق التخيل من تشبيه واستعارة، فأولاهها الكثير من العناية، وأخذ المعاني التي كانت تدور بين الناس، فركبها وعمقها، ثم وشى هذا بأنواع الزينة.

مذهبه الذي شهر به:

والزينة من جناس وطباق ومقابلة، هي التي شهر بها مذهب أبي تمام، وبات شراح شعره يرجحون رواية على أخرى، لأنها أشبه بمذهب الطائي، فقوله:

أَقُولُ لِقَرْحَانٍ مِنَ الْبَيْنِ لَمْ يُخْصِفْ

رَسِيسَ الْهَوَى تَحْتَ الْحِشَا وَالتَّرَائِبِ

يروى «بين الحشا»، وقال ابن المستوفي: وروى أبوزكريا «تحت الحشا» والأول أشبه بمذهب الطائي^(٢).

فالجnas بين «البين، وبين الحشا» أليق بمذهب أبي تمام، وكذلك قوله:

لَمَّا حَلَلْتُ الثُّغَرَ أَصْبَحَ عَالِيًا

لِلرُّومِ مِنْ ذَاكَ الْجَوَارِ جَوَارُ

(١) المصدر السابق، ١ : ١٧.

(٢) شرح التبريزي، ١ : ١٩٨، هامش ٣.

يقول أبو العلاء: «يقال جاورتهم جوارًا، والجوار بضم الجيم اسم، والأحسن على مذهب الطائي أن تخفف همزة «جوار» وتجعل واوًا لأن الجوار بالهمزة ليس من لفظ الجوار، الذي هو مجاورة، فإذا خففت الهمزة، وضممت جيم الجوار الذي هو اسم للمجاورة، فالتجنيس كامل، وإن كسرت الجيم، فهو مخالف بالحركة لا غير^(١)».

فكلما كان الجناس كاملاً هذا أقرب إلى مذهب الطائي.

وربما فضل الشراح المعنى المعقد على المعنى الواضح، لأن الأول أشبه بمذهب الطائي فقله:

إِذَا الْمَرْءُ لَمْ يَسْتَخْلَصِ الْحَزْمَ نَفْسَهُ
فَنَزَوْتُهُ لِلْحَادِثَاتِ وَغَارِبِهِ

وابن المستوفي يروي البيت «تَسْتَخْلِسُ الْحَزْمَ نَفْسَهُ»، وينقل تفسير الخارزنجي: إذا المرء حاول أمراً، ولم يجعل مقدمه له كالجلس، يُلقَى على ظهر البعير، ثم يوضع الرجل عليه، فمقدم سنامه عرضة للحادثات.

ويعلق ابن المستوفي على هذا: ويروي «إذا المرء لم يستخلص الحزم نفسه» وهذا معنى واضح، والأول عندي أشبه بمذهبه لقوله «نزوته وغاربه»^(٢).

واستعاراته أيضاً مما يميز شعره وعادته فيها معروفة، فالأمر لا يقتصر على ترجيح رواية على أخرى، وإنما ترجيح معنى على آخر، إن اختلف الشرح، فقله:

مُلْتَفُّ أَغْرَاقِ الْوَشِيحِ إِذَا انْتَمَى
يَوْمَ الْفَخَارِ ثَرِيٌّ تُرْبِ الْمَنْصِبِ

أبو العلاء يرى أن قوله: «ثرى ترب المنصب» يحتمل وجهين: أحدهما أن يريد الكثرة في العدد، والآخر أن يريد أن منصبه مثر من الثرى الذي هو الندى، أي قومه كرام.

(١) المصدر السابق، ٢: ١٧٤، «الجوار» بالهمز: الضجيج، أي علا ضجيجهم.

(٢) شرح التبريزي، ١: ٢١٨، والنظام لابن المستوفي ١ لوحة ٥١.

ويعلق ابن المستوفي: الذي أرادَه أبوتَمَام الوجه الثاني، لأن عاداته معروفة^(١).

وطلب الجناس والمحسنات البديعية الأخرى، والحرص على الاستعارة البعيدة، هو الذي تتبعه أبوتَمَام عند مسلم، وذلك هو أول من أفسد الشعر بهذا النهج، ولكننا لم نسمع أن مذهباً نسب إلى مسلم، ولم يصرح من نظر في شعر مسلم بأنه رأس لمذهب سلكه، بينما يصر أنصار أبي تمام على أنه ابتدع هذا المذهب، ولا شك أن اللجاج، والاشتداد في المجادلة، تدفع في كثير من الأحيان إلى التطرف في اختلاق الأحكام وتأليف الأقضية، فأنصاره يرتفعون به إلى سماء عليين وخصومه يسقطونه ولا يدخلونه في جملة الشعراء.

وأبوتَمَام لم يخترع مذهباً ولم يبتكر بدعاً، بل استفاد من تجارب من سبقوه، واستطاع بثقافته الواسعة وذكائه أن ينتفع بتلك التجارب في الأساليب والتراكيب، وأن يركب لنا صوراً خيالية رائعة، لم تستعمل قبله، فيصف عمورية قبل الغزو بقوله:

حتى إذا مَخَضَ اللُّهُ السَّنينَ لها

مَخَضَ البَخيلةِ كانت رُبْدَةُ الحِقَبِ

ويقول أبو العلاء: هذه استعارة لم تستعمل قبل الطائي^(٢).

ويعمد إلى المحسنات اللفظية، فيفتن في تطويرها، ويستعمل التركيب الصوتي في قوله:

فَتَى تَراهُ فَتَنَفِي العُسْرَ غُرَّتُهُ

يُمْنًا وَيَنْبُعُ من أسرارها اليُسْرُ^(٣)

لإنتاج تجنيس التركيب في قوله «فتى تراه - فتنفي»، ناهيك عن المقابلة بين العسر واليسر.

(١) شرح التبريزي، ١: ٩٩، والنظام لابن المستوفي ١ لوحة ٦٤.

(٢) شرح التبريزي، ١: ٤٩.

(٣) المصدر السابق، ٢: ١٨٨.

وهذا المذهب الذي سلكه أبوتمام، وشهر به حتى قبل مذهب الطائي، لم يكن طريقاً مبتكراً، وإنما كان نسجاً أكثر عمقاً على نول القديم.

فالأدب القديم لم يكن خلواً من هذا التطريز أو الزخرف الفني، «بل هو طابع أصيل في اللغة العربية»، تطور مع الزمن، وأخذ لوناً بعد لون، وانتقل من حال إلى حال^(١).

فأبوتمام لم يؤلف طريقة جديدة على الأدب العربي. وإنما هذا حدو مسلم وهو «الذي سبق أبا تمام بكثرة البديع والجناس في شعره، وسبقه أبونواس وبشار بكثرة المعاني وغزارتها»^(٢).

فأبوتمام جدير أن يدعي أن له مذهباً خاصاً، ولكنه لم يكن مذهباً جديداً فريداً في كل عناصره، وإنما كان طريقة جديدة في الالتقاط والاعتناء والتأليف «فكل جزئية من جزئيات هذا المذهب قد سبق إليها، فمسلم اعتنى بالبديع والتجنيس، وأبونواس بالمعاني وغزارتها، وإمامهم في هذا بشار، ولكن كل هذه الجزئيات - مبالغا فيها - لم تجتمع لأحد مثل ما اجتمعت لأبي تمام، فخرج على الناس بنوع جديد من الشعر، أخرج من رأسه لا من قلبه، فهو يغوص على المعاني العقلية غوصاً، ثم يرفعها إلى السماء، ويعمل فيها خياله البعيد، ويختار لها الألفاظ، ويعنى ببديعها وجناسها، فتم له من معانيه العميقة إلى القاع، وخياله المرتفع إلى السماء، وألفاظه المتجانسة المزوقة، نوع جديد من الشعر لم يسبق إليه»^(٣).

ولا يمكن أن نضيف على وصف الأستاذ أحمد أمين لشعر أبي تمام شيئاً، فقد أصاب كبد الصورة ولب حقيقة شعر أبي تمام، وإن كنا قد نختلف معه في إطلاقه القول إن شعر أبي تمام متحة من عقله لا من قلبه، فكثير من قصائده فيها العاطفة الجياشة الصادقة إلى جانب هذه العقلانية والتكثيف التخيلي.

(١) النشر الفني في القرن الرابع، ١: ٥٣.

(٢) مقدمة أخبار أبي تمام للأستاذ أحمد أمين، ص ١١٥.

(٣) المرجع السابق، ص ١١٥.

وقد التفت النقاد والأدباء إلى هذا المنحى الجديد من أبي تمام في الاهتمام بالبديع والزخرف، وهي العناصر التي كانت تتراءى لقارئ الشعر القديم مستترة خلف تلك الصنعة الخفية، والشاعرية العذبة، إلا إن هذا التجديد من أبي تمام لم يكن ابتكاراً لمذهب جديد أو نظرية شعرية مستحدثة لها رؤيتها الفنية والفكرية مما يمكن أن يسمى مذهباً فنياً جديداً، وإن كنا لا نعرض على تسميته بمذهب أبي تمام، وفارق كبير بين هذا وذاك، فمذهب أبي تمام، هو استقاء من القديم ثم تجسيم وتعظيم بعض عناصره.

٣ - عجز الخصوم عن فهم شعره:

ويغض أنصاره من شأن خصومة قائلين: إن الذين عادوه أولئك الذين عجزوا عن تفسير شعره، فهم إن ذكر لهم شعر المحدثين خرس ألسنتهم، وتاهت عقولهم، ففروا إلى الطعن عليهم، وهؤلاء العلماء الذين درسوا شعر الأقدمين، هم الذين عابوا شعر المحدثين^(١)، والصولي يحاول أن يجد تفسيراً لهذه الظاهرة فيخلط بين جهل هؤلاء العلماء بالشعر المحدث، وعدم معرفتهم لمعانيه، وبين أنهم لا يستسيغونه ولا تهش له نفوسهم، ولهذا لا يستطيعون أن يُخلصوا المختار من الرديء، ولكنه عندما يناقش تحيز علماء اللغة للقديم يضع يده على رؤية نقدية صحيحة، وهي «أن أشعار الأوائل قد ذلت لهم، وكثرت لها روايتهم، ووجدوا أئمة قد ماشوها لهم، وراضوا معانيها، فهم يقرأونها سالكين سبيل غيرهم في تفاسيرها، واستجاده جيدها وعيب رديها^(٢)»، وهؤلاء العلماء الذين اجتنبوا شعر أبي تمام معذورون في هذا «فألفاظ القدماء وإن تفاضلت فإنها تتشابه، وبعضها أخذ برقاب بعض فيستدلون بما عرفوه منها على ما أنكروه، ويقوون على جمعها بما ذلوه، ولم يجدوا في شعر المحدثين منذ عهد بشار أئمة كأئمتهم، ولا رواة كرواتهم، الذين تجتمع فيهم شرائطهم، ولم يعرفوا ما كان يضبطه ويقوم به وقصروا فيه، فجعلوه فعادوه^(٣)».

(١) أخبار أبي تمام، ص ١٤، والموازنة ١: ١٩.

(٢) أخبار أبي تمام، ص ١٤.

(٣) المصدر السابق، ص ١٤.

وكأن الأمر قد اختلط عليه فلم يفرق بين عدم معرفتهم به وتفسيره، وبين تذوقهم وقدرتهم على اختيار جيده، إذ إن الفرق واضح بين التقديم المعجمي للشعر، وهو ما دأب عليه علماء اللغة والرواة، وبين اختيار الجيد منه وأطراح المرذول، وهذا مدخله ملكة التذوق والإدراك الجمالي.

على أن هذا الموقف يكون أكثر وضوحاً عند أصحاب اللغة، وقد انتبه إلى الصولي فقال: «أتراهم يظنون أن من فسّر غريب قصيدة، أو أقام إعرابها أحسن أن يختار جيدها، ويعرف الوسط والدون منها، ويميز ألفاظها^(١)؟»

غير أنه يعود إلى إطلاق الأحكام على الخصوم ووصمهم بالجهل «قصروا فيه فجهلوه فعادوه^(٢)».

ويذكر قصة ثعلب مع بني نبيخت: «حدثني بنو نبيخت، وما رأيت أبا العباس أحمد بن يحيى على جلالته عند أحد أجل منه عندهم، وكلهم ينتسب إليه في تعلمه، إنه قال لهم: أنا أعاشر الكتاب كثيراً، وخاصة أبا العباس بن ثوبة، وأكثر ما يجري في مجالسهم شعر أبي تمام، ولست أعلمه فاختراروا لي منه شيئاً، فاخترنا منه له، ودفعناه إليه، فمضى به إلى ابن ثوبة، فاستحسنه فقال له: إنه ليس مما اخترت، وإنما اختاره لي بنو نبيخت، قال فكان ينشدنا البيت من شعره، ثم يقول: ما أراد بهذا؟ فنشرحه له فيقول: أحسن والله وأجاد، فهذه قصة إمام من أئمة الطاعنين عليه عندهم^(٣)».

وإذا كان الصولي يقصد بالصعوبة وعدم الفهم هو التفسير المعجمي، وذلك كما تنبئ عباراته، وكما يورد الآمدي على لسان صاحب أبي تمام: «إنما أعرض عن شعر أبي تمام من لم يفهمه لدقة معانيه، وقصور علمه عنه^(٤)». وكذلك في رده على من عاب قول أبي تمام:

(١) أخبار أبي تمام، ص ١٢٧.

(٢) المصدر السابق، ص ١٤.

(٣) المصدر السابق، ص ١٥ - ١٦.

(٤) الموازنة، ١ : ١٩.

كَأَنَّ بَنِي نَبَهَانَ يَوْمَ وَفَاتِهِ

نَجُومُ سَمَاءٍ خَرَّ مِنْ بَيْنِهَا الْبَدْرُ^(١)

فيسهب في ذكر التفسير المعجمي للألفاظ، بعد أن يذكر أن العلم بالشعر لا يتأتى إلا بالتعب الشديد، ولزوم أهل العلم طويلاً^(٢).

أقول إذا كان هذا مراده، فإنه لا يجوز على علماء درسوا العربية وأدبها، كتغلب مثلاً، إلى الدرجة التي يسأل فيها بني نبيخت أن يختاروا له من شعر أبي تمام، ثم يطلب منهم أن يفسروه له بيتاً بيتاً.

والراجع أن المقصود هو تفسير سبب الاختيار، وتوضيح مواضع الحسن والجمال في الأبيات، فلم تكن الألفاظ التي استعملها أبوتمام في شعره ألفاظ لغة أخرى غير العربية، ولا شك أنه أورد معاني تجريدية وفلسفية جديدة استعملها في شعره، وهي معان ربما تكون مغلقة على من لا حول له ولا طول في العلم والمعرفة، ولكنها معان كانت دائرة في عصره إن لم يستعملها بعض الشعراء، فقد استعملها المتكلمون والمتفلسفون، بله الشعراء الذين ثقفوا علوم عصرهم كأبي تمام، فلماذا لا يفهمها علماء كتغلب والمبرد وابن الأعرابي.

ولو أن الخصومة حول مذهب أبي تمام، ومعاداة بعض العلماء له كان ينهاها تفسير وشرح شعر هذا الشاعر لانتهدت بشرح الصولي لشعر أبي تمام وبشرح كثيرين جاءوا بعده، ولما استمرت واحتدمت مدة طويلة.

والتفسير المعجمي أمر لا يغيب عن أذهان هؤلاء الرواة والعلماء واللغويين، فتغلب يقول عنه الصولي: إنه «من قليل من رأيناه ولزمناه وأكثرنا عنه ممن بعد صيته، وشهد بالعلم له ووقع الإجماع عليه» ويقرن معه المبرد، وتغلب كان إمام الكوفيين،

(١) أخبار أبي تمام، ص ١٢٥.

(٢) المصدر السابق، ص ١٢٦.

وكان المبرد إمام البصريين، وبينهما ملاحاة وتنافس ومعارضات عديدة، ولكن المبرد يقول عن نده وخصمه إنه أعلم الكوفيين، وعندما ذكر له الفراء قال: «لا يعشره^(١)»، فلا يصح أن يلجأ هذا العالم الجليل إلى تلاميذه ليشرحوا له شعر أبي تمام، وهي كما يقول الصولي «ينتسبون إليه في تعلمه^(٢)»، وذلك بالمعنى الذي نفترض أن الصولي قد ذهب إليه.

أضف إلى هذا ما رواه علي بن سليمان الأخفش، قال: «كنت يوماً بحضرة ثعلب، فأسرعت القيام قبل انقضاء المجلس، فقال: إلى أين؟ ما أراك تصبر عن مجلس الخلدی - یعنی المبرد -، فقلت له: لي حاجة، فقال لي: إني أراه يقدم البحري على أبي تمام، فإذا أتيته فقل له: ما معنى قول أبي تمام:

أَلْفَةُ النَّحِيبِ كَمِ افْتِرَاقِ

أَظَلُّ فَكَانَ دَاعِيَةً اجْتِمَاعِ^(٣)

قال أبو الحسن: فلما صرت إلى أبي العباس المبرد، سألته عنه فقال: معنى هذا أن المتحابين العاشقين قد يتصارمان، ويتهاجران إدلالاً لا عزماً على القطيعة، فإذا حان الرحيل وأحسَّ بالفراق، تراجعاً إلى الودِّ وتلاقياً خوف الفراق، وأن يطول العهد بالالتقاء بعده، فيكون الفراق حينئذٍ سبباً للاجتماع، كما قال الآخر:

مُتَّعَا بِاللِّقَاءِ يَوْمَ الْفِرَاقِ

مُسْتَجِيرَيْنِ بِالْبُكَاءِ وَالْعِنَاقِ

كَمْ أَسْرًا هَوَاهُمَا حَذَرَ النَّأْسِ

سِ وَكَمْ كَاتِمًا عَلِيلَ اشْتِيَاقِ

فَإَظَلُّ الْفِرَاقُ فَالْتَقِيَا فِيْ

هَ فِرَاقًا أَتَاهُمَا بِاتِّفَاقِ

(١) تاريخ بغداد، ٥ : ٢١٠، وإنباه الرواة، ١ : ١٣٩.

(٢) أخبار أبي تمام، ص ١٥.

(٣) شرح التبريزي، ٢ : ٣٣٦.

قال: فلما عدت إلى ثعلب سألتني عنه، فأعدت عليه الجواب والأبيات، قال: «ما أشد تمويهه» ما صنع شيئاً، إنما معنى البيت: أن الإنسان قد يفارق محبوبه رجاء أن يغنم في سفره، فيعود إلى محبوبه مستغنياً عن التصرف، فيطول اجتماعه معه، إلا تراه يقول في البيت الثاني:

وَلَيْسَتْ فَرَحَةُ الْأَوْبَاتِ إِلَّا
لَمَوْقُوفٍ عَلَى تَرَحِّ الوَادِعِ

وهذا نظير قول الآخر، بل أخذ منه أبو تمام:

وَأَطْلَبُ بُعْدَ الدَّارِ عَنْكُمْ لِتَقْرَبُوا
وَتَسْكُبَ عَيْنَايَ الدُّمُوعَ فَتَجْمُدَا

هذا هو ذلك بعينه^(١)

فها هو ذا أبو العباس ثعلب يكتشف أن المبرد «يُمَوِّه» عليه المعنى، امتحاناً له ولكن الإمام ثعلب يفسر بيت أبي تمام تفسيراً سليماً، لا يخدعه المعنى الذي أرسله المبرد مع الأخفش الأصغر، مما يدل على أن ثعلباً كان عالماً بشعر الطائي يمتحن فيه نذّه شيخ البصرة، وهذا ما يجعل الجهل بمعاني شعر أبي تمام – كعنصر من عناصر الخصومة حوله – أمراً بعيد الورد.

كما أن المبرد قد فضّل رأيه في البحري وأبي تمام تفصيلاً يدل – على الأقل – على أنه لم يجد شعر أبي تمام والبحري مستغلقاً أمامه، والمبرد إذا كان قد أرسل هذا المعنى المموّه إلى ثعلب، فإنه في الكامل أورد البيتين في معرض الحديث عن المعنى الذي ذهب إليه ثعلب^(٢).

ويقول المبرد، بعد أن يسمع أبياتاً لأبي تمام: ما سمعت أحسن من هذا قط، ما يهضم هذا الرجل حقه إلا أحد رجلين: إما جاهل بعلم الشعر ومعرفة الكلام، وإما

(١) معجم الأدباء، ٥: ١٣٢، ١٣٣، ١٣٤.

(٢) الكامل، ٣: ٢٠٣.

عالم لم يتبحر شعره ولم يسمعه، قال أبو العباس عبد الله بن المعتز وما مات إلا وهو متنقل عن جميع ما كان يقوله، مُقَرِّرَ بفضل أبي تمام وإحسانه^(١).

وعدم فهم هؤلاء العلماء لشعره، لم يكن لصعوبته، وإنما لصعوبة اختيار الجيد منه، فالمقاييس التي كان القديم يقاس بها لا تتفق والاتجاه الجديد، وعلى هذا يجوز أن يكون ثعلب قد طلب من طلابه أن يختاروا له الجيد ويشرحوا له مواطن الجمال فيه. أما تلك المواضع التي يحجب العقل فيها عن سرعة استبصار المعنى، ويتلکأ الفهم عن النفاذ إليه كقوله:

المجد لا يرضى بأن ترضى بأن
يرضى المؤمل منك إلا بالرضا^(٢)

فإن الأمر لا يتعلق في هذا الموضع وأمثاله بالتفسير المعجمي البحث، فالألفاظ في الأبيات ليست مما يحتاج إلى شرح، وإنما كان تكرار فعل واحد بصيغة زمنية واحدة مع تغير الإسناد، كان هذا عاملاً فعلاً في تعقد البنائية في البيت، فالأشكال الذهنية للألفاظ لم تكن متسقة فيما بينهما، وأعنى بالاتساق مجموعة العلاقات التي تربط التراكيب بوشائج تكون خادمة للجمال في التصوير.

وهذا التعقيد تحار فيه كل الأذهان، وكان اللغويون من أشد الناس أزوراراً عن تذوقه، وهذه القضية تعود مفهومة في نطاق النتائج التي افترضتها في بداية الدراسة، وبهذا المقياس نستطيع أن نفهم عبارة الصولي عن أسباب ميل بعض العلماء إلى القديم، لأن أشعار الأوائل قد ذلت لهم وكثرت لها روايتهم، ووجدوا أئمة قد ماشوها لهم، وهذا هو التأثير بالمنهج اللغوي في البحث ثم يقول: «فهم يقرأونها سالكين سبيل غيرهم في تفاسيرها واستجادة جيدها وعيب رديئها^(٣)». وهم في تصديهم للحديث «قصرُوا فجهلوه» ولم يعرفوا كيف يختارون جيده ويطرحون مردوله.

(١) أخبار أبي تمام، ص ٢٠٤.

(٢) ديوان أبي تمام، ٢: ٣٠٧.

(٣) أخبار أبي تمام، ص ١٤.

وهكذا فعل أبوحاتم السجستاني (ت ٢٥٠هـ) وهو القيم بعلم اللغة والشعر، وكان حسن العلم بالعروض وإخراج المعنى^(١)، عندما أنشد شعراً لأبي تمام، فاستحسن بعضه، واستقبح بعضه، وجعل الذي يقرؤه يسأله عن معانيه، فلا يعرفها أبوحاتم، فقال: «ما أشبه شعر هذا الرجل إلا بثياب مصقلات خلجان، لها روعة وليس لها مفتش»^(٢).

ونحن لا نعلم الذي استحسنه من الذي استقبحه، ولكن لا يمكن أن يتفق هذا مع قوله: «جعل الذي يقرؤه يسأله عن معانيه فلا يعرفها أبوحاتم» فكيف يستطيع الذي لا يعرف معاني الشعر أن يستقبح وأن يستحسن وأن يفاضل ويوازن؟، ثم استمع إلى الحكم العام الذي أطلقه أبوحاتم «ما أشبه شعر هذا الرجل إلا بثياب مصقلات خلجان لها روعة، وليس لها مفتش».

فهو حكم مرتبك، ولكننا نقول: إن المعنى الذي يمكن أن يجمع بين العبارتين، هو أنه لم يستطع أن يبرر استحسنه لبعض الشعر واستقبحه للبعض الآخر، فأما أن يكون شعر أبي تمام الغاراً لا تُعرف، كما أخبرنا الصولي، لهذا لا يتفق مع ما سبق أن أوردناه، وخاصة أن أبا حاتم «اشتهر باستخراج المعنى»^(٣).

وصورة أخرى للاضطراب والارتباك اللذين سببهما شعر أبي تمام، نجدها في عبارة أبي محمد عبدالله بن محمد التوزي (ت ٢٣٨هـ) وكان «من أكابر علماء اللغة»^(٤). عندما سئل عن شعر أبي تمام فقال: فيه ما أستحسنه، وفيه ما لا أعرفه ولم أسمع بمثله، فإما أن يكون هذا الرجل أشعر الناس جميعاً، وإما أن يكون الناس جميعاً أشعر منه^(٥).

(١) نزهة الألباء، ص ١٤٥.

(٢) أخبار أبي تمام، ص ٢٤٤.

(٣) إنباه الرواة، ص ١٤٥.

(٤) نزهة الألباء، ص ١٣٥.

(٥) أخبار أبي تمام، ص ٢٤٥.

فهذا التردد والاضطراب، أدى إلى صدور مثل هذه العبارة التي تعلن انسحاب صاحبها من حلبة تذوق الشعر المحدث، فكما أن المنهج اللغوي يفترض أن تكون العبارة صحيحة أو خاطئة، ولا يجوز أن تجمع بينهما، فكذلك شعر أبي تمام، إما أن يكون فيه أشعر الناس، أو يكون الناس أشعر منه، حتى القسم الذي استحسنته لا يستطيع فيه أن يحدد أسباب الاستحسان، ولكنه لا يجد بُدًّا من الاعتراف بأن فيه ما لا يعرفه، ولم يسمع بمثله، فجهله هنا مرتبط بالتذوق والإدراك الجمالي لشعر أبي تمام.

ويروي عبيد الله بن عبد الله بن طاهر فيقول: جاءني فضل اليزيدي بشعر أبي تمام، فجعل يقرؤه عليّ، ويعجبني ممن جهل مقداره، فقلت له: الذين جهلوه كما قال:

لَا يَذْهَبُ مِنْكَ مِنْ دَهْمَائِهِمْ عَدَدٌ
فَإِنْ أَكْثَرَهُمْ أَوْ جُلَّهُمْ بَقَرٌ

فقال لي: «قد عابه جماعة من الرواة للشعر، فقلت: الرواة يعلمون تفسير الشعر ولا يعلمون ألفاظه، وإنما يميز هذا منهم القليل فقال: هذه العلة في أمرهم»^(١).

وهذا هو الحق، فالرواة يعلمون معاني الشعر وتفسيره المعجمي، ولكنهم لا يعلمون ألفاظه، وأسلوب الصياغة فيه، فالشعر طريقة صياغة وسبك، واللغة الشعرية هي ذلك الرحيق الذي يتدفق في وشائج واصلية بين التراكيب، فالإدراك الجمالي والتذوق لا يتعلق بالمعنى من حيث هو تحقيق وجود للمعادل الخارجي ولكنه يتعلق بالصياغة التي تستعمل فيها طرائق تكثيف للمعاني ذات المعادل التخيلي، وبنائية خاصة تخدم التجربة الشعرية.

ومن هنا جاءت الصعوبة في شعر أبي تمام، فالصور القديمة منتزعة من مواد حسية عناصرها بسيطة حية، أما صور أبي تمام والشعر المحدث بعامة ففيها التجريد، والتخيل، وتكثيف الصور، وتحتاج إلى أن يستعيد ثعلب قصيدة للبحثري حتى فهمها، ويدرك جمال صورها كما يروي الصولي^(٢).

(١) أخبار أبي تمام، ص ١٠١.

(٢) العمدة، ٢: ٢٦٧.

والشاعر هنا قد يدفع به حبه للطرافة، مع تلك القيود والسياسات التي تلهيه بها ملاحظات اللغويين والرواة لمراعاة القديم، أقول قد يدفع «ولع الفنان بالطرافة أحياناً إلى التضحية بالجمال، لحساب الأصالة، وعندئذ تصبح أعماله مجرد بدع مستحدثة يراد من ورائها التهويل والإغراق»^(١).

وأبوتمام في صوره التي غمضت على العلماء، كان يطلب هذا التجديد، ولكنه يجب أن يراعى الأصالة، وهو بطلبه تلك الطرافة في الجديد، كان يبحث عن البديع، والبديع هنا بمعناه القديم الذي يشمل الاستعارة والمجاز، فيقع أحياناً في اللبس والإحالة، وهنا فرق دقيق بين اللبس والغموض أو الاشتباه، وبين العمق والثراء والغزارة، وإن كان شعره لا يخلو من هذا العمق والثراء، والعمل الفني الأصيل «هو ذلك الذي ينطوي على غزارة في المعنى، بحيث لا يكون ثراؤه ناتجاً عن غموض أو لا تحدد، بل عن عمق وتنوع»^(٢).

٤ - التماس الشهرة في الخصومة حوله؛

لقد كانت الحياة في تلك العهود ملاً لكل من ارتفع في محيط العلوم شأنه، وضربت أطناب شهرته في كل البلاد، وصار كثير من هؤلاء الطامحين يحاولون دراسة العلوم التي كانت شائعة في عصرهم، ولم يكن أقرب منها إلى قلوب الرؤساء فنُّ كالعلوم التي تصلح للمنادمة والمجالسة، وأصبح الكثير من علماء الأدب والرواية واللغة ندماً للخلفاء والأمراء، الذين يحرسون على تقريب مجالسهم، وأدرك بعض هؤلاء أن مناقشة الإنتاج الشعري لشعراء عصرهم هو الذي يملأ الأسماع، ويذكي قرائح الرواة ويخلق جواً من المحاورات التي ترفع من شأن صاحبها أمام الخلفاء والرؤساء.

أما العلماء الأجلاء، وأئمة الناس في البحث والنظر، فقد كانوا علامات رائدة على الطريق واستطاعوا أن يكتسبوا المعارف المتعددة وأن يثروا الحياة الأدبية في ذلك العصر.

(١) مشكلة الفن، د. زكريا إبراهيم، ص ١٦١.

(٢) المصدر السابق، ١٦١.

ومجالس العلماء في تلك العصور كانت زاخرة بأشباه العلماء أيضاً وهم الذين يطلبون الشهرة في النيل من كبار الشعراء «ليقول الجاهل بهم أنهم لم يبلغوا علم هذا وتمييزه إلا بأدب فاضل، وعلم ثاقب، وهذا مما يتكسب به كثير من أهل هذا الدهر، ويجعلونه وما جرى مجراه من ثلب الناس، وطلب معايبهم، سبباً للترفع والرياسة^(١)».

وهذا الحديث لا ينهض كثيراً بالبحث في فنية الخصومة حول أبي تمام، إلا أنه ينقل لنا صورة لظاهرة التنافس على البروز على سطح الحياة الثقافية بين الأدباء، ومحاولة ذي الجهالة ادعاء المعرفة، لينافس أئمة العلم والأدب، وليشار إليه بالبنان وهؤلاء هم الذين تحدث عنهم الصولي فقال: «فأما الصنف الثاني ممن يعيب أبا تمام، فمن يجعل ذلك سبباً لنباهة، واستجلاباً لمعرفة، إذ كان ساقطاً خاملاً، فألف في الطعن عليه كتباً، واستغوى عليه قوماً، ليعرف بخلاف الناس، ويجري له ذكر في النقص، إذ لم يقع له حظ في الزيادة^(٢)».

ويضرب الصولي مثلاً لهذا، عندما عابوا عليه قوله:

بُدِّلَتْ عُبْرَةٌ مِنَ الْإِيْمَا ضِ

يَوْمَ شَدُّوا الرِّحَالَ بِالْأَغْرَاضِ

ويقول الصولي: «وقد عاب عليه من أحب أن يجعل التعجب مما يأتي به وصلة، وسبباً ليتكلم ويعرف، فقال: لا يجوز أن يجمع «غرضة» على أغراض... الخ^(٣)».

والصولي ينقل لنا بعض ملامح السلوك الأدبي والعلمي لهذه الفئة من مدَّعي العلم، ويصورهم بدقة، حيث يتحدث عن ادعائهم التصرف في كل شيء، ليشبعوا هوى العامة في اعتقادهم بأن العالم يجب أن تكون عقليته موسوعية، فهم يستبعدون أن يكون رده في أية مسألة «لا أدري»، على أن أهم ما يميز هذه الفئة التي تدَّعي

(١) الأغاني، ١٥ : ١٠٠.

(٢) أخبار أبي تمام، ص ٢٨.

(٣) شرح الصولي لديوان أبي تمام ١ / ٦٠٩.

المعرفة، أنها تعبر عن عجزها وضحالة بنائها العلمي، بالطعن على العلماء، وإن كان هذا بعيداً عن تخصصه ومجال بحثه.

«ورأيت أعزك الله أكثر المتحليين بالأدب في زماننا هذا على خلاف ما عهدت عليه القدماء الماضين، والعلماء الأستاذين: يطلب الرجل منهم فناً من فنون الآداب، فيقسم له حظ منه، وينال درجة فيه، فلا يرى أن اسم العالم يتم له، ولا أن الرياسة تنجذب إليه، إلا بالطعن على العلماء، والوضع مع ماضيهم والاستحقاق لباقيهم^(١)».

فهؤلاء يحاولون أن يعوضوا النقص بالطعن على العلماء، وعلومهم غير جامعة، وإنما هم متخصصون في فن من الفنون، والظاهر أن التخصص «بمعناه الحديث» لم يكن في ذلك الوقت مما يحمد، بل كان مدعاة انتقاص لصاحبه، ثم يصور هؤلاء الانتهازيين الذين يرقبون الفرص السانحة التي ربما يتوهم فيها أحد العلماء، فيلقون بما عندهم وما تجمع لديهم من بيانات، فتكون رمية من غير رام، فيطير اسمهم ويرتفع شأنهم، فأحدهم «يحضر المجالس غير مستزيد ولا مستفيد فإنّ وهم صاحب المجلس في شيء أو نسيه اختلسه، وطار به، وظن أنه - إذا حفظ بيتاً من الشعر، أو معنى من المعاني ولم يحفظه صاحب المجلس - فوّه وأعلم منه، ولعل صاحب المجلس يحفظ ألفاً مثل ذلك، أو أكثر، ولو صدر هذا الجاهل بنفسه ثم سئل عن ألف مسألة يجيب فيها المتصدر كلها، ما أحسن أن يجيب في مسألة واحدة منها^(٢)».

وهكذا نقل لنا الصولي صورة واضحة لنشاط هذه الفئة التي تتطفل على موائد العلم بالطعن على العلماء والمشاهير.

٥ - اعتراف العلماء والشعراء بفضله:

ويقف الصولي في وجه ادعاء خصوم أبي تمام، بإسقاط العلماء لشعره، بأن يعقد عدة فصول في كتابه، يروى فيها الأخبار التي تؤكد تفضيل العلماء له، وتقديم الشعراء لشعره.

(١) أخبار أبي تمام، ص ٦.

(٢) أخبار أبي تمام، ص ١١.

ويبدأ هذا بالفصل الذي ذكر فيه الأخبار التي جاءت في تفضيل أبي تمام، والتي صدرت من مجموعة من الشعراء والعلماء، ويتصدر هؤلاء الشعراء عمارة بن عقيل، وهو شاعر متقدم فصيح، وكان النحويون بالبصرة يأخذون عنه اللغة^(١)، والعلماء يقولون جاء عمارة بن عقيل على ساقاة الشعراء^(٢).

والصولي يستشهد برأي عمارة في شعر للفرزدق في جده جرير، على الحيدة في الرأي، ونبذ التعصب، والنظر بعين العدل والإنصاف، فقد قال عندما سمع تلك القصيدة:

أكل والله أبي، أكل والله أبي.

عمارة هذا المنصف سمع شعراً لأبي تمام كان منه:

ولكنني لم أخو وفراً مجمعا
ففرزت به إلا بشمل مبدد
ولم تعطني الأيام نوماً مسكناً
الذُّ به إلا بنومٍ مُشرَّد

فقال: لله دره، لقد تقدم صاحبكم في هذا المعنى جميع من سبقه على كثرة القول فيه، حتى لحبب الاغتراب، هيه، فأنشد:

إني رأيت الشمس زبدت محبةً
إلى الناس إذ ليست عليهم بسرمد

فقال عمارة: كمل والله، إن كان الشعر بجودة اللفظ، وحسن المعاني وأطراد المراد، واستواء الكلام، فصاحبكم هذا أشعر الناس، وإن كان بغيره فلا أدري^(٣)!

هذا التردد في العبارة قد أكد الصفات التي أسبغها عمارة على شعر أبي تمام، وهي وإن كانت معاني مطلقة لا تحديد فيها، وصفات فنية يصعب أن تخضع للتحليل

(١) الأغاني، ٣: ١٨٣.

(٢) أخبار أبي تمام، ص ٦٣.

(٣) المصدر السابق، ٦١.

النقدي الفني بالمعنى الحديث، إلا أنها عبارات شائعة في ذلك العصر، وُصِفَ بها الشعر الجيد، واتخذها العلماء مقياساً لتقويم الشعر بالإضافة إلى التقديم المعجمي الذي تحدثت عنه في صحفات سابقة.

وعامرة هذا يقول عن قصيدة أخرى في هجاء الأفشين لأبي تمام: لله درُّه لقد وجد ما أضلته الشعراء، حتى كأنه كان مخبوءاً له، ويعلق محمد بن القاسم ابن خلّاد المعروف بأبي العيّن، وكان صاحب نوادر وأدب، ومن أفصح الناس لساناً، (ت ٢٨٣هـ) فيقول: «اعتقدت في أبي تمام من ذلك اليوم أنه أشعر الناس، وما كان ذا رأيي من قبل»^(١).

ومن الشعراء المشهورين علي بن الجهم، وكان ينصر أبا تمام، وهو الشاعر القرشي، وأحد المجيدين، وكانت بينه وبين أبي تمام مودة أكيدة (ت ٢٤٩هـ)^(٢). وكان من كملة الرجال، ويقال علمه بالشعر أكثر من شعره، ويسرد الصولي خبراً يصحح به علم على الشعر ويؤيده^(٣).

ومنهم محمد بن حازم الباهلي، ويكنى أبا جعفر، من الشعراء المطبوعين، وكان كثير الهجاء لمحمد بن حميد الطوسي^(٤) وكان يصف أبا تمام، ويقدمه في الشعر والعلم والفصاحة، ويقول: ما سمعت لمتقدم ولا محدث بمثل ابتدائه في مرثيته:
أصمُّ بِكَ النَّاعِي وَإِنْ كَانَ أَسْمَعًا^(٥)

أما أبودلف، وهو الشاعر القائد الجواد المشهور^(٦)، فقد تمنى أن يكون محل ابن حميد الطوسي، فيرثيه أبوتمام بمرثيته المشهورة، ويقول أبودلف: لم يمت من رثي بمثل هذا الشعر^(٧).

(١) أخبار أبي تمام، ص ٩٦.

(٢) وفيات الأعيان، ٣: ٣٥٥.

(٣) أخبار أبي تمام، ص ٦٢، ٦٣.

(٤) معجم الشعراء، ص ٣٧١.

(٥) أخبار أبي تمام، ص ٦٥.

(٦) ابن خلكان، ٤: ٧٣.

(٧) أخبار أبي تمام، ص ١٢٥.

ويدفع لأبي تمام خمسين ألف درهم، ويقول: «والله إنها لدون شعره»^(١).

ومن الشعراء أيضًا إبراهيم بن الفرّج البندنجي، والبحتري وعلي بن العباس الرومي، وكانوا إذا ذكروا أبا تمام عظموه، ورفعوا مقداره حتى يقدموه على أكثر الشعراء كما فضله عبيد الله بن عبدالله بن طاهر^(٢).

ومنهم إبراهيم بن العباس الصولي الشاعر المشهور، وهو عم أبي بكر الصولي، وكان أحد الشعراء المجيدين (ت ٢٤٣)^(٣)، الذي يقول لأبي تمام وقد أنشده شعرًا له في المعتصم: يا أبا تمام أمراء الكلام رعية لإحسانك، فقال له أبوتمام: ذاك لأنني استضيء برأيك، وأردُّ شريعتك^(٤).

أما البحتري فقد أورد الصولي في مواجهة شائني أبي تمام نصوصًا وروايات متعددة تظهر اعترافه بفضل أبي تمام، فهو الذي وجهه بعد أن عرض عليه شعره في حمص، وقد كتب إلى معرة النعمان يوصيهم به خيرًا^(٥).

ويقول البحتري عندما قيل له أنت أشعر في هذا من أبي تمام: كلا، والله ذاك الرئيس الأستاذ، والله ما أكلت الخبز إلا به^(٦).

ويقول لعلي بن إسماعيل النوبختي: والله يا أبا الحسن لو رأيت أبا تمام الطائي لرأيت أكمل الناس عقلًا وأدبًا، وعلمت أن أقل شيء فيه شعره!^(٧).

والصولي يعزز إنكار دعوى الخصوم، بأن يتحدث عن بعض الرؤساء وكبار رجال الدولة والعلماء الذين اعترفوا بفضل أبي تمام ويبدوهم بأحمد بن أبي دؤاد، وهو الشاعر الجواد الفصيح، كان معتزليًا، وله القبول التام عند المأمون والمعتصم

(١) المصدر السابق، ١٢٤.

(٢) أخبار أبي تمام، ص ٦٧، ١٠١.

(٣) الأغاني، ٢١/٩، وابن خلكان، ١: ٤٧.

(٤) أخبار أبي تمام، ص ١٠٤.

(٥) المصدر السابق، ص ٦٦.

(٦) المصدر السابق، ص ٦٧.

(٧) المصدر السابق، ص ١٧١ - ١٧٢.

(ت ٢٤٠هـ) وكان شاعرًا جوادًا ممدحًا وفيصًا مفوَّهاً^(١)، وقد مدحه أبوتمام واعتذر إليه، وكان ابن أبي دؤاد يقدمه، ويرى أنه مصيب محسن^(٢).

ومنهم الحسن بن رجاء، والحسن بن وهب الكاتب، وكان شاعرًا بليغًا مترسلًا فصيحًا^(٣)، وقد مدحه أبوتمام بقصائد عديدة، وولَّى الحسن أبا تمام بريد الموصل، فأقام بها سنتين ومات بها^(٤)، وكان بينهما اتصال وتماجن، ويروي الصولي عبث كل منهما بغلام الآخر^(٥).

وكان يعد قصيدة أبي تمام في المعتصم «فتح عمورية» من أحسن الشعر، قال ذلك عندما ذكر له تفضيل إبراهيم بن العباس لشعراء دولة بني أمية على شعراء دولة بني العباس، ويعلق عليها بعد أن ينشد بعض أبياتها بقوله: «هل وقع في لفظه من هذا الشعر خلل؟ كان يمر للقدماء بيتان مستحسنان في قصيدة فيجلون بذلك، وهذا كله بديع جيد»، ولم يكن أحد في نفس أحد أجل من أبي تمام في نفس الحسن بن وهب، وكان الحسن يحفظ أكثر شعر أبي تمام كأنه يختار من القصيدة ما يحفظه^(٦).

وقد رثى الحسن بن وهب أبا تمام بعدة أبيات منها:

فُجِعَ القَرِيضُ بِخَاتَمِ الشُّعْرَاءِ

وَعْدِيرِ رَوْضَتِهَا حَبِيبِ الطَّائِي

مَاتَا مَعًا فَتَجَاوَرَا فِي حُفْرَةٍ

وَكَذَلِكَ كَانَا قَبْلُ فِي الْأَحْيَاءِ^(٧)

(١) وفيات الأعيان، ١ : ٨١.

(٢) أخبار أبي تمام، ص ١٤٥.

(٣) الأغاني، ٢٠/٥٤.

(٤) وفيات الأعيان، ٢ : ١٥ - ١٦.

(٥) أخبار أبي تمام، ص ١٩٤.

(٦) أخبار أبي تمام، ١٠٩ - ١١٤.

(٧) أخبار أبي تمام، ص ٢٧٧، وفيات الأعيان، ٢ : ١٨.

وكذلك كان محمد بن عبد الملك الزيات، وكان شاعراً بليغاً، ورّر لثلاثة خلفاء «المعتصم، والواثق والمتوكل» (ت ٢٣٣هـ) له كتاب رسائل^(١). وقد رثى محمد بن عبد الملك الزيات أبا تمام بقوله:

نَبَأُ أَتَى مِنْ أَعْظَمِ الْأَنْبَاءِ
لَمَّا أَلَمَّ مُقْلِقُ الْأَحْشَاءِ
قَالُوا حَبِيبٌ قَدْ ثَوَى فَأَجَبْتُهُمْ
نَاشِذْتُكُمْ لَا تَجْعَلُوهُ الطَّائِي

وقال أيضاً:

أَلَا لِلَّهِ مَا جَنَّتِ الْخُطُوبُ
تُخَرِّمُ مَنْ أَحَبَّتْنَا حَبِيبُ
فَمَاتَ الشَّعْرُ مِنْ بَعْدِ ابْنِ أَوْسٍ
فَلَا أَدَبٌ يُحَسُّ وَلَا أَدِيبُ
وَكُنْتُ ضَرِيبَ وَخْدِكَ يَا ابْنَ أَوْسٍ
وَهَذَا النَّاسُ أَخْلَاقُ ضُرُوبِ
لِئِنْ قَطَعْتُكَ قَاطِعَةَ الْمَنَایَا
لَمِنْكَ وَفِيكَ قُطِّعَتِ الْقُلُوبُ^(٢)

وقد قال لأبي تمام: والله ما أحب بمدحك مدح غيرك لتجويدك وإبداعك ولكنك تُنَغِّصُ مدحك ببذله لغير مستحقه^(٣)، ويعني في هذا أحمد بن أبي دؤاد، الذي مدحه أبوتمام بقصائد عديدة، واعتذر^(٤) إليه وكان بين أحمد بن أبي دؤاد ومحمد بن عبد الملك عداوة وبغض.

(١) الأغاني، ٤٦/٢٠.

(٢) أخبار أبي تمام، ص ٢٧٧، ٢٧٨.

(٣) المصدر السابق، ص ١١٩.

(٤) زهرة الأداب، ٢ : ٣٩١ وما بعدها.

ومنهم خالد بن يزيد الشيباني والي أرمينية إبان خلافة الواصل وتوفي (٢٣٠هـ)^(١)، وكان بقية الشرف والكرم، وأوسع الناس صدرًا في إعطاء الشعراء^(٢)، ومنهم عبدالله بن الحسين بن طاهر، وكان سيدًا نبيلًا عالي الهمة شهيمًا، وأديبًا ظريفًا جيد الغناء، وكان أحد الأجواد والأسخياء^(٣)، وهو وإن كان متحفظًا تجاه أبي تمام، وكان يتعنته لأسباب متعددة، اختلف فيها المؤرخون، إلا أن أبا تمام قد انتزع جوائزه، وكان عبدالله بن طاهر يخفي إعجابه به لتلك الأسباب التي أوردها الرواة. والصولي في عقده لهذه الفصول، يحاول أن يحقق ما قاله في صدر كتابه من «أن أكثر الناس، والمقدم في علم الشعر وتمييز الكلام وفهمه، والكامل من أهل النظم والنثر فيهم، يوفيه حقه في المديح، ويعطيه موضعه من الرتبة، ثم يكبر بإحسانه في عينه، ويقوى بإبداعه في نفسه حتى يلحقه بعضهم بمن يتقدمه، ويفرط بعض فيجعله نسيج وحده، وسابقًا لا مساوي له^(٤)».

وهذا الإفراط الذي نسبه الصولي إلى البعض نجد صورته مجسمة عنده هو، فالصولي من أعظم الناس تعصبًا لأبي تمام.

(١) الأغاني بولاق، ١٠٤/١٥.

(٢) أخبار أبي تمام، ص ١٦٣.

(٣) وفيات الأعيان، ٣ : ٨٣ وما بعدها.

(٤) أخبار أبي تمام، ص ٤.

دراسة تحليلية موجزة لأهم أعمال أنصاره (الصولي وكتابه أخبار أبي تمام)

تمهيد:

الصولي هو أبوبكر محمد بن يحيى بن عبدالله بن العباس بن صول تكين، الكاتب المعروف بالصولي الشطرنجي، وكان أحد الأدباء الفضلاء المشاهير، روى عن أبي داود السجستاني وأبي العباس ثعلب، وأبي عبيد الله المرزباني، ونادم الراضي، وكان أولاً يعلمه، ثم نادم المقتدر ونادم قبله المكتفي.

له التصانيف المشهورة منها «كتاب الوزراء، وكتاب الورقة، وكتاب الأدب، وكتاب الكاتب، وكتاب الأنواع، وكتاب أخبار أبي تمام، وكتاب أخبار القرامطة»^(١).

وله كتب أخرى منها دواوين أربعة عشر شاعراً جمعها ورتبها على حروف المعجم، وألف في أخبارهم كتباً عديدة، واعتمد عليه صاحب الموشح (المرزباني) وأكثر من الرواية عنه، ويكاد كتاب الموشح يكون من عمل الصولي وإنما المرزباني راوية له^(٢).

كانت له مكتبة عظيمة غنية، يصفها أبوبكر بن شاذان فيقول: «رأيت للصولي بيتاً عظيماً، مملوءاً بالكتب، وهي مصفوفة، وجلودها مختلفة الألوان، كل صنف من الكتب، لون، فصنف أحمر، وصنف أخضر، وصنف أصفر، وغير ذلك، قال: وكان الصولي يقول: هذه الكتب كلها سماعي»^(٣).

(١) ابن خلكان، ٤ : ٣٥٦.

(٢) الصفحة (ي) من مقدمة كتاب الأوراق (قسم أخبار الشعراء المحدثين لمحققه ج هيورث دن).

(٣) إنباه الرواة، ٣ : ٢٣٥، ونزهة الألباء، ص ٢٠٥.

وقد امتازت حياة الصولي بنشاطه العلمي الضخم، وكثرة مؤلفاته وتصانيفه التي يصعب حصرها^(١).

كما اشتهر الصولي بتفنه في لعب الشطرنج، حتى لقب به فقيلاً: الصولي الشطرنجي، «وكان أوجد عصره في لعب الشطرنج» ولم يكن في عصره مثله في معرفته، والناس إلى الآن يضربون به المثل في ذلك فيقولون لمن يبالغون في حسن لعبه، فلان يلعب بالشطرنج مثل الصولي».

«ويعتقد خلق كثير أن الصولي هو الذي وضع الشطرنج وهو غلط^(٢)» وقد توفي سنة خمس وقيل ست وثلاثين وثلاثمائة بالبصرة مستتراً، لأنه روى خبراً في حق علي بن أبي طالب رضى الله عنه، فطلبته العامة والخاصة لتقتله فلم تقدر عليه، وكان خرج من بغداد لضائقه لحقته^(٣).

كتاب أخبار أبي تمام^(٤)؛

وهذا الكتاب تصدرته رسالة من الصولي إلى من يسمى مزاحم بن فاتك في تأليف أخبار أبي تمام وشعره، وفيه نلمح الصولي المتعصب الأكبر لأبي تمام، وهو ما سنفرده له قسمًا نسهب فيه في الحديث عن هذه القضية.

وأخبار أبي تمام كان مقدمة لشعر أبي تمام، الذي رتبته وشرحه كما نص الصولي في رسالته إلى مزاحم بن فاتك إذ يقول: «وأنا أتبع هذه الرسالة بأخباره، إذ كانت عزيزة لا تكاد تجتمع لأحد، وهي تنقضي سريعاً ثم أتبعها بعمل شعره إن شاء الله^(٥)».

(١) مقدمة محقق كتاب أخبار البحري للدكتور صالح الأشتري، ص ٢٢.

(٢) ابن خلكان، ٤ : ٣٥٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ٣٦٠، أنباء الرواة، ٣ : ٢٣٦، نزهة الألباء ص ٢٠٥ - ٢٠٦، وله ترجمة في مصادر كثير منها: معجم الشعراء للمرزباني، وص ٤٣١، تاريخ ابن الأثير ٦/٣٢٤. والأنساب للسمعاني، ٣٥٧، الفهرست لابن النديم: ٢١٥ ومصادر أخرى كثيرة.

(٤) حققه وعلق عليه الأساتذة خليل محمود عساكر، ومحمد عبده عزام، ونظير الإسلام الهندي.

(٥) أخبار أبي تمام، ص ٥٦.

حتى إن عنوان الكتاب ذكر في تضاعيف الكتاب كأنه عنوان فرعي، مع أنه هو العنوان الأصلي^(١).

ويقول الصولي في مقدمة كتاب ديوان أبي نواس عن شعر أبي تمام: «وقد أحكمت وصفه في رسالة احتج فيها عنه، وعملت بعقبها شعره^(٢)».

ويقول كذلك في رسالته إلى مزاحم بن فاتك: «وتضمنت عمل شعره لك بعد أخباره، في مدحه وهجائه وفخره وغزله وأوصافه ومراثيه، وأن أبدأ في كل من هذه الفنون بشعره على قافية الألف والباء، على توالي الحروف إلى آخرها^(٣)».

فهذا الكتاب هو مقدمة لشرح ديوان أبي تمام، ومنهجه هذا التزمه في شرحه لديوان البحتري وأبي نواس، يمهّد بسرد أخبار الشاعر ثم يهدف إلى شرح شعره.

وقد كانت هذه مشاركة من الصولي في المعركة التي انعقدت حول أبي تمام، فانبرى يدافع عنه في هذا الكتاب دفاعاً قوياً، يورد الأبيات التي عابوها على أبي تمام، ويشرحها، ويرد على خصومه، ويعتمد كثيراً على وصم خصومه بالجهل، وضعف الحيلة في العلم بمعاني أبي تمام، وقد يلقي عليه إفراطه في الدفاع ظللاً قوية من التعصب لأبي تمام، ويرى بعض من يعتقد بتعصب الآمدى على أبي تمام هذا الكتاب يعدل نغمة الانتصار الدائم للبحتري^(٤).

تعصب الصولي لأبي تمام:

من خلال الاستعراض السريع لدعاوى أنصار أبي تمام، يبرز الصولي في صورة المتعصب المتطرف له؛ لأنه يراه الأنموذج الذي يجب أن يحتذيه الشعراء ومؤكداً تقدمه وإبداعه.

(١) مقدمة المحققين ص (ي أي).

(٢) أخبار البحتري الخبر ١٠٨، ص ١٦٦.

(٣) أخبار أبي تمام، ص ٦، وانظر مقدمة كتاب (أخبار البحتري، ص ٣١)، وكتاب (أبوبكر الصولي) لأحمد جمال العمري، ص ٢٨٣.

(٤) مقدمة أخبار أبي تمام للأستاذ أحمد أمين، ص ي أ.

وإذا كان الأستاذ أحمد أمين يرى أن الآمدي ألف كتابه «الموازنة بين أبي تمام والبحتري» يتعصب فيه للبحتري من وراء حجاب، وألف الصولي هذا الكتاب يتعصب فيه لأبي تمام^(١)، فإن تعصب الصولي الشديد، لا يمكن أن يقارن بميل الآمدي إلى البحتري، وربما بتصوير مدى تعصب الصولي لأبي تمام والذي سوف أعرضه في هذا الفصل، أقول ربما بهذا العرض سيتضح الفرق الشاسع بين التعصب والميل في التدقيق الأدبي.

ولم تكن نغمة التعصب عند الصولي معادلة لنغمة الميل عند الآمدي، فالصولي لا يقبل ابتداء أن يعاب أبوتمام، وأما هؤلاء الذين يعيبونه، وينسبون هذا العيب إلى العلماء، فإنهم يقولونه بالتقليد والأدعاء^(٢).

«وليت أبا تمام مني بعيب من يجلّ في علم الشعر قدره، أو يحسن به علمه، ولكنه مني بمن لا يعرف جيداً، ولا ينكر رديئاً، إلا بالادعاء^(٣)».

والصولي يوجه رسالته في صدر كتابه، إلى مزاحم بن فاتك، ويذكر فيها أن مزاحم هذا سرٌّ بحديثه عن أبي تمام، وعن أمر الذين افترقوا فيه، والمؤلف عندما رأى سروره هذا، تشجع على التعجيل بتصنيف هذه الرسالة، يذكر فيها تفضيل العلماء له، وهو وإن كان قصده «تبيين فضله والرد على من جهل الحق فيه^(٤)»، فإنه سيذكر بعض أخباره، فالقصد الرئيسي من هذه الرسالة، هو تبيين فضله، والرد على من جهل الحق فيه، ويذكر في الرسالة هذه موقف الأدباء والعلماء، الذين ذكر أنهم عابوه، وقد سبق أن تحدثت عن ذلك، ثم بعد هذا يجمل القول ويطلقه على كل عائب لأبي تمام، «فمنزلة هذا العائب منزلة حقيرة، يسان عن ذكرها الذم، ويرتفع عنها الوهد^(٥)».

(١) مقدمة أخبار أبي تمام، ص ١١١هـ

(٢) أخبار أبي تمام، ص ٤

(٣) المصدر السابق، ص ٣٨

(٤) المصدر السابق، ص ٤١

(٥) المصدر السابق، ص ٣٧

فلاحتقار هو الأجدر أن يكون أسلوب التعامل مع عائب أبي تمام أيًا كان، ويجب أن يتطهر العالم من ذكره هذا النجس، فأبي تعصب يمكن أن يرقى إلى هذا التعصب، وأي انحياز أعظم من هذا الانحياز، ويغلب عليه هذا التطرف الشديد في الانتصار لأبي تمام، فينكر أن يكون هذا الشاعر قد قصّر في شيء فيقول: «ولو قصر في قليل - وما قصر - لغرق ذلك في بحور إحسانه، ومن الكامل في شيء حتى لا يجوز عليه خطأ فيه، إلا ما يتوهمه من لا عقل له^(١)».

ومن الواضح التناقض في العبارة هنا، فإذا كان أبوتمام «لم يقصر» - وهذا حكم لا يجوز عقلاً - فما مناسبة التساؤل لتقرير أن كل إنسان معرض للخطأ فأعجابه الشديد بأبي تمام يمنعه أن يعتقد، أو يتصور أن أبا تمام قد يخطئ في شيء من شعره.

ومنزلة عائب أبي تمام الحقيرة تلك، تجعل الصولي لا يعيره أي اهتمام، ولكنه يضطر للرد عليه، ويخاطب الصولي مزاحم بن فاتك، فيقول: «ولولا ما اضطرتت إليه من الاحتجاج لما ندبتني له، لما كان لمثل هؤلاء خاطر في فكري، ولا طريق على لساني، ولا أهلت منهم أحداً لزمي^(٢)».

ويستمر الصولي في تحقير خصومه، فيقول: وما ضرّ أبا تمام قول هؤلاء، كما أنه لا يضر البحر أن يُقذّف فيه حجر، ولا ينقص البدر أن ينبجه كلب^(٣).

ومع هذا فالصولي يتعوذ من العصبية وغلبة الجهل^(٤)، وينقل تعليق عبدالله بن المعتز على موقف ابن الأعرابي الذي ملئ تحاملاً وتعصباً، والذي يقول فيه «وهذا من العلماء مفرط القبح^(٥)».

(١) أخبار أبي تمام، ص ٣٨.

(٢) المصدر السابق، ص ٤١.

(٣) المصدر السابق، ص ٤٦.

(٤) المصدر السابق، ص ١٨١.

(٥) المصدر السابق، ص ١٧٦.

ويطلب من العلماء أن يكونوا أكثر إنصافاً «فالأعداء يصدقون في أعدائهم، لا لنية في تقديمهم، ولا لمحبة في رفعهم وتقريظهم، ولا لديانة يرفعونها منهم ولكن يفعلونه حيابة لأنفسهم، وتنبهاً على فضلهم وعلمهم^(١)». ولكن الصولي لم يشعر أن أعداء أبي تمام إن كانوا قد تحاملوا في ثلبهم إياه وعيبهم له، فإنه قد أفرط في التعصب له والدفاع عنه.

ونحن نفهم أن يميل الإنسان إلى جنسه وأن يتعصب لقومه ويعتقد فيهم كل الخير والعظمة والمجد، ولكن أن يقف ناقد معروف بعلمه وتفردته في الرواية هذا الموقف، فلا نجد له أي تبرير إلا الادعاء والغرور وشكليه النقد، فهو لم يُشفع هذا الموقف بنظرات نقدية تكشف لنا صدق دعواه، فدفاعه عن أبي تمام لا يعدو أن يكون وصفاً تقريرياً للمعاني التي عابوها، ومحاولة المقارنة بقول شاعر آخر، وذلك كما فعل عند رده على من عاب على أبي تمام قوله:

مَا زَالَ يَهْذِي بِالْمَوَاهِبِ دَائِبًا
حَتَّى ظَنَنْا أَنَّهُ مَحْمُومٌ

فيقول: فكيف لم يسقطوا أبا نواس بقوله في العباس بن أبي جعفر:

جُودَتْ بِالْأَمْوَالِ حَتَّى
قِيلَ مَا هَذَا صَحِيحٌ^(٢)

ومن الواضح أن خطأ أحدهما لا يبرر خطأ الآخر، وسوف أبسط القول في هذا عند الحديث عن أحكام الصولي النقدية.

ويبدأ الصولي في رواية ما عابوه على أبي تمام بقوله: من أعجب وأفزع المنكر أن قومًا عابوا قوله:

كَأَنَّ بَنِي نَبْهَانَ يَوْمَ وَفَاتِهِ
نَجُومٌ سَمَاءٍ خَرَّ مِنْ بَيْنِهَا الْبَدْرُ^(٣)

(١) أخبار أبي تمام، ص ١٢٥.

(٢) شرح التبريزي، ص : ٢٩١، وأخبار أبي تمام، ص ٣٢.

(٣) أخبار أبي تمام، ص ١٢٥.

ويقول الدكتور شوقي ضيف إن الصولي «قد أَلَفَ كتابه أخبار أبي تمام، وهو في حقيقته دفاع حاد عنه تعصب له فيه كل التعصب، وأفرط غاية الإفراط حتى لنراه يتغاضى له عن كل خطأ، ويتسامح في كل زلة، وكتب فصلاً طويلاً عن وجه تفضيله وقدمه على كل سالف وخالف بل جعله المثل الأعلى للشعر والشعراء^(١)».

ولا شك أن روح التعصب الثقيلة واضحة تمام الوضوح في كتابه، «فالصولي هو المتعصب المفرط وإن يكن في كتابه ما يدل على إنحيازه للشعر الحديث عن ذوق فني خاص، فإن الذي يبدو هو أن مناصرته لأبي تمام كانت أقرب إلى اللجاجة والإسراف منها إلى النقد الموضوعي الدقيق^(٢)».

كتاب أخبار أبي تمام من الوجهة النقدية:

الكتاب موضوعه كما يوضحه العنوان، هو أخبار متفرقة عن أبي تمام، فقد أورد الصولي في الكتاب أخبار أبي تمام مع أشهر ممدوحيه، كأحمد ابن أبي داود، وخالد بن يزيد الشيباني، والحسن بن رجاء والحسن بن وهب، ومحمد بن عبد الملك الزيات وغيرهم، ثم ذكر أخباره مع أشهر الذين هجوه، وهو مخلد بن بكار الموصلي، ويتحدث عما روى من معائب أبي تمام، وما رواه أبوتمام، وصفته وأخبار أهله، ووفاته ومراثيه، فهو كتاب في سيرة أبي تمام.

فلم يكن الهدف الأساسي منه تقرير بعض القضايا النقدية التي كانت دائرة في ذلك العصر، كالبحث في السرقات أو تفسير الشعر، والصراع بين الشعراء المحدثين وأنصار عمود الشعر، ولكنه يعتبر من أقدم المصادر وأهمها، كما هي كل مؤلفات الصولي التي تعيننا على إزاحة بعض الغموض الذي اكتنف حياة الشاعر، أضف إلى هذا أن الصولي يعد في كتابه هذا وكتاب أخبار البحتري مرجعاً أساسياً لمن جاء بعده كالأصفهاني والآمدي والمرزباني، والعسكري وابن رشيق وغيرهم كثير، فهو من أقرب المؤلفين عصرًا إلى أبي تمام.

(١) النقد، ص ٦٥، شوقي ضيف.

(٢) النقد المنهجي عند العرب ومندور، ص ٩١.

وقد صَدَّر الصولي كتابه برسالة إلى المسمى «مزاحم بن فاتك» ضمنها بعض القضايا العامة التي تدور حول شعر أبي تمام، كما بين موقف الطاعنين عليه في شعره، ولكنه مع كل هذه القضايا التي طرحها في كتابه، يظل بعيداً عن أن يكون مؤلفاً له قيمة نقدية تذكر، وحتى تلك النظرات في الدفاع عن أبي تمام، والتي سيأتي الحديث عليها، لا يمكن أن تقدم أساساً لبناء فكر نقدي، أو أن تكون منهجاً للبحث في فنية الشعر وتحليله.

وفي الفصل الذي عقده للحديث عن فضل أبي تمام، جاء بأقوال الأنصار والخصوم التي أورد بعضها الآمدي في صدر كتابه «الموازنة بين الطائيين» في فصل «احتجاج الخصمين^(١)»، وكأن الآمدي كان يتتبع تلك الادعاءات عند الصولي لينسق عليها ردود خصوم أبي تمام، على أن الصولي قد طرح تلك الأقوال ضمن إطار الحديث عن فضل أبي تمام، مقررًا القضايا التي يعتمد عليها أنصاره في تفضيله دون أن يعقد مقارنات بين البحتري وأبي تمام كما فعل الآمدي، وإنما جاءت تلك المقارنات في بيان الأخذ والاحتذاء الذي قصده البحتري، والذي كان يتبع في معانيه - كما يرى الصولي - أبا تمام، ولكنه في أكثره يقع دوناً^(٢)، دون أن يحدد وجه (الدون) في احتذائه.

كما يتحدث الصولي عن علم أبي تمام بالشعر^(٣)، ويقارن بين مذهبه في الاختيار، وبين طريقته في شعره، وذلك عندما اختار شعر ابن أبي عيينة المطبوع، «وهذا أول دليل على علم أبي تمام بالشعر^(٤)»، كما يذكر اعتراف البحتري بأستاذية أبي تمام، وبتعلمه على يديه^(٥)، بل يرى أن الشعراء كلهم الذين عاصروه والذين جاءوا بعده، أقرؤا بأساتذته وأنهم منه تعلموا^(٦).

(١) الموازنة، ١ : ٦

(٢) أخبار أبي تمام، ص ٨٥.

(٣) المصدر السابق، ص ١٧١، ١٧٢.

(٤) المصدر السابق، ص ١١٨.

(٥) المصدر السابق، ص ٦٧.

(٦) المصدر السابق، ص ٦٨.

ويذكر أن العلماء قد فضلوه، ويذكر في هذا علي بن الجهم الذي كان يقال: «علمه بالشعر أكثر من شعره»، ويسوق رواية عن علم علي بالشعر يقول فيها: «يصح علم علي بالشعر ما جاء به عبدالله بن الحسين قال: قال لي البحتري: دعاني علي بن الجهم فمضيت إليه، فأفضنا في أشعار المحدثين، إلى أن ذكرنا أشجع السلمي، فقال لي: إنه يُخلَى وأعادها مرات، ولم أفهمها وأنفُتُ أن أسأله عن معناها، فلما انصرفت فكرت في الكلمة، ونظرت في شعر أشجع السلمي فإذا هو ربما مرّت له الأبيات مغسولة، ليس فيها بيت رائع، فإذا هو يريد هذا بعينه، أنه يعمل الأبيات فلا يصيب منها ببيت نادر، كما أن الرامي إذا رمى برشقه فلم يصب فيه بشيء، قيل أخلى قال: وكان علي بن الجهم عالماً بالشعر^(١)».

والرواية عن علم علي بالشعر منقولة على لسان البحتري ليكون الادعاء أكثر إلزاماً لصاحب البحتري، ويعلق الصولي: فانظر إلى تفضيل هذا الرجل لأبي تمام مع تقدمه في الشعر والعلم به^(٢)، والواضح أن المقصود هنا أن علي بن الجهم كان بصيراً بنقد الشعر وتذوقه، ولم يذكر لنا الصولي الأبيات التي كان يستجدها علي بن الجهم عند أشجع السلمي، لنتبين صحة ادعائه.

وأبوتامام أيضاً «رأس في الشعر مبتدئ لمذهب سلكه كل محسن بعده فلم يبلغه فيه، حتى قبل مذهب الطائي^(٣)».

ويلاحظ أن الدفاع الذي حاول الصولي أن يزود به عن أبي تمام كان دفاعاً تقريرياً سطحياً لا قيمة له، وهو ما سنعرض له بالحديث في صفحات قادمة، ولكننا نجد في الكتاب بعض القضايا النقدية التي لها من الأهمية ما تستحق معه التسجيل والمناقشة ومنها:

(١) أخبار أبي تمام، ص ٦٣.

(٢) المصدر السابق، ص ٦٣.

(٣) المصدر السابق، ص ٣٧.

أ - الصوت المرتفع في الدفاع عن الحديث:

وأهم ما يميز الكتاب أنه الصوت المرتفع، في الانتصار للشعر المحدث، والدفاع عن الشعراء المحدثين من خلال الدفاع عن أبي تمام، في الوقت الذي كان فيه مؤيدو القديم من اللغويين والرواة يقفون ذائدين بقوة وبغف عن حماه.

والصولي يرى أن هؤلاء يعيبون الشعر الحديث، لأنهم يجهلون معانيه، ولم يجدوا من يفسرها لهم، أما الشعر القديم فقد استعانوا بشرح من سبقهم له وعرفوه، فالتفسير المعجمي، وتقديم مدلولات الألفاظ، وفهم الإشارات التاريخية فيه. هو الذي يقف حجر عثرة في طريق استيعاب هؤلاء العلماء له وقد مرَّ الحديث حول هذا الرأي^(١).

ب - الاهتمام بالدربة والممارسة في تناول الشعر والبحث فيه:

وهو يرى أن الذكاء وحدته والفتنة وصفاء الذهن، هذا كله لا يغني شيئاً مع غياب الموهبة وكثرة المدارس، «ولم يعرض من يذهب هذا عليه، لعلم الشعر والكلام في معانيه وتمييز ألفاظه؟، ولعله ظن أن هذا العلم مما يقع لأفطن الناس وأذكاهم من غير تعليم وتعب شديد ولزوم لأهله طويل، فكيف لأبلداهم وأغباهم، وليس من أجابه طبعه إلى فن من العلوم، أو فنين أجابه إلى غير ذلك، قد كان الخليل بن أحمد أذكى العرب والعجم في وقته، بإجماع أكثر الناس، فنفذ طبعه في كل شيء تعاطاه، ثم شرع في الكلام فتخلفت قريحته، ووقع عنه بعيداً^(٢)».

والمثال الذي ضربه الصولي من تأخر الخليل في قوله الشعر لا يتسق مع ما يريده من النص، فهو يرى أن العلم بالشعر والنظر فيه لا يقع لكل الناس ولا يشترط فيه الذكاء والفتنة، والعلم بالشعر يختلف عن القدرة على قول الشعر وتأليفه، فليس كل من كان قادراً على قول الشعر الجيد كان قادراً على نقده وتمييز جيده من ساقطه، كما لا يلزم الناقد أن يكون شاعراً.

(١) انظر ص ١٣٠ وما بعدها.

(٢) أخبار أبي تمام للصولي، ص ١٢٦ - ١٢٧.

وقد سبقه محمد بن سلام الجمحي عندما قال: «أن كثرة المدارس لتعدي على العلم به فذلك الشعر يعلمه أهل العلم به»^(١).

ويقول ابن رشيق: «قد يميز الشعر من لا يقوله كالبراز يميز من الثياب ما لم ينسجه، والصيرفي يخبر من الدنانير ما لم يسبكه ولا ضربه، حتى إنه ليعرف مقدار ما فيه من الغش وغيره فينتقص قيمته»^(٢).

ومن النظرات التي تحسب للصولي أنه استطاع أن يلحظ الفرق بين اختيارات أبي تمام التي يستخدم فيها ملكة النقد والتذوق، وبين شعره الذي يكون نتاج ملكته في قول الشعر، ويقول ابن الدقاق كما ينقل الصولي: «حضرنا مع أبي تمام وهو ينتخب أشعار المحدثين، فمر به شعر (أبي عيينة)^(٣)، محمد بن أبي عيينة المطبوع، الذي يهجو به خالداً، فنظر فيه ورمى به، وقال: هذا كله مختار، وهذا أول دليل على علم أبي تمام بالشعر، لأن ابن أبي عيينة أبعد الناس شبهاً به، وذلك أنه يتكلم بطبعه ولا يكدر فكره، ويخرج ألفاظه مخرج نفسه، وأبو تمام يتعب نفسه، ويكد طبعه ويظيل فكره، ويعمل المعاني ويستنبطها، ولكنه قال هذا في ابن أبي عيينة لعلمه بجيد الشعر على أي نحو كان»^(٤).

وفصل القول في المقارنة بين أبي تمام وبين ابن أبي عيينة بقوله:

«وكان أبو تمام يبصر الشعر كله وينقده، ويفضل الجيد منه وإنه كان على غير مذهبه، ولا أعلم شاعرين أشد تبايناً ولا أبعد شبهاً من أبي تمام وابن أبي عيينة المطبوع، فإن أبا تمام يصنع الكلام ويخترعه ويتعسف في طلبه حتى يبدع، ويستعير ويغرب في كل بيت إن استطاع، وابن أبي عيينة لا يصنع من هذا شيئاً، ويرسل نفسه

(١) طبقات فحول الشعراء، ١: ٧٠.

(٢) العمدة، ١: ١١٧.

(٣) ورد الاسم في النسخة المطبوعة من أخبار أبي تمام «محمد بن أبي عيينة» وصحته «أبو عيينة بن محمد بن أبي عيينة»، وانظر طبقات الشعراء المحدثين لابن المعتز ص ٢٨٨، الأغاني (ساسي) ١٨/٨.

(٤) أخبار أبي تمام، ص ١١٨، أخبار البحري، ص ١٣٧ - ١٣٨.

في شعره على سجيته، ويخرج كلامه مخرج نفسه بغير كلفة، وربما اختلف معناه ولأن لفظه للطبع، وأبوتام لا يسقط معناه ألبته، وإنما يخل في الوقت بعد الوقت لفظه، فإذا استوى له اللفظ الجيد فهو الجيد من شعره النادر الذي لا يتعلق به^(١).

ويقول عن البحتري:

«وهو لا يعجبه من الشعر إلا ما وافق معناه لفظه، وهذا ما عرفتكم - أعزكم الله - أن شاعرًا صانعًا مميّزًا ناقدًا مهذب الألفاظ مثل البحتري لم يكمل لنقد جميع الشعر^(٢)».

فالبحتري يعمد إلى عفو خاطره فيستعمله ولا يكدر فكره فيبحث عن المعاني المركبة المعقدة، ويستدل الصولي على منهج البحتري في قول الشعر، وبالوصف الذي حاول به أن يصور «الحجى» واحدها «حجاة» وهي كالقباب الصغار «من أثر وقوع المطر في البركة» «فاقتصر على وصف السحابة والمطر ولم يصفها، وهو يفعل مثل هذا بعينه، وصف شيء مع طبعه وتقدمه فيأخذ عفو طبعه ولا يتعب فكره^(٣)».

وإذا كان البحتري لا يقبل من الشعر إلا ما وافق طبعه، وأبوتام يختار شعر ابن عيينة المطبوع مع نزعتة إلى تحري العويص، وابتكار الصور التخيلية المعقدة، وإذا كان هذا كذلك فإن الذي لا مرأى فيه أن الشاعر في إنتاجه وتجربته يستبطن ذاته ونفسه، والمؤثرات الخارجية يستقبلها ثم يعيدها إلى عواطفه ووجدانه ليعيد صياغتها ثم يخرجها نتاج نفسه، أما اختيار الشعر ففيه الكثير من الحرية والانعتاق من ضغوط الذات، ومكونات الشخصية، لهذا كان الشعر يختلف عن النقد، فليس من الضروري أن يكون كل شاعر ناقدًا، ولا أن يستطيع كل ناقد قول الشعر.

ويقول المرزوقي:

«وأما تعجبك من أبي تمام في اختياره هذا المجموع وخروجه عن ميدان شعره ومفارقته ما يهواه لنفسه، وإجماع نقاد الشعر بعده على ما صحبه من التوفيق في

(١) أخبار البحتري، ص ١٦٥ - ١٦٦.

(٢) أخبار البحتري، ص ١٣٧، ورقم ٥ في الهامش.

(٣) أخبار البحتري، ص ٩١.

قصده، فالقول فيه أن أبا تمام كان يختار ما يختار لجودته لا غير، ويقول ما يقع له من الشعر بشهوته والفرق بين ما يشتهي وبين ما يستجاد ظاهر بدلالة أن العارف بالبز قد يشتهي لبس ما لا يستجده، ويستجيد ما لا يشتهي لبسه» ثم يقول: «ويكشف هذا أنه قد يميز الشعر من لا يقوله، ويقول الشعر الجيد من لا يعرف نقده، على ذلك كان البحثري، لأنه فيما حكى عنه كان لا يعجب من الشعر إلا بما وافق طبعه ومعناه ولفظه^(١)».

ج - دقته في الرواية:

الصولي رجل يحقق في رواياته. وينص على بداية الخبر ونهايته، وقد نقل المسعودي خبر ابن الأعرابي وتعليق ابن المعتز عليه^(٢)، فحرّفه ولم يعزه فصار كأنه من كلام المسعودي، على حين إن الصولي روى الخبر عن عبدالله بن المعتز ثم قال في آخره: «وكان عبدالله قد عمل بعد هذا الخبر كلامًا يتبعه به فكتبته عنه، قال عبدالله..^(٣)» ثم ينهي الخبر بقوله:

«انقضى كلام عبدالله^(٤)».

وتراه عندما يريد أن يعلق على خبر من الأخبار التي رواها يقول: «قال أبوبكر» حتى يفصل بين النص المروي وتعليقه، وهذا ما نفتقده في كتاب كالموشع مثلًا الذي تتداخل فيه الروايات كثيرًا^(٥).

ويحرص على تحري نص الرواية، فإن وهم في بعض ألفاظها فإنه يشير إلى ذلك بقوله:

(١) شرح ديوان الحماسة للمرزوقي، ١: ١٣ - ١٤.

(٢) مروج الذهب، ٤: ٧٤.

(٣) أخبار أبي تمام، ص ١٧٦.

(٤) المصدر السابق، ص ١٧٧.

(٥) المرزباني والموشع، د. منير سلطان، ص ٤١٣ - ٤١٧، وهو القسم الذي خصصه للرد على الدكتور زكي مبارك، ويعتمد فيه تصحيح نسبة النص، ولكنه ولتداخل الروايات الشديد، يخطئ هو أيضًا في رد النص إلى صاحبه، وقد سبق أن تحدثت عنه (انظر ص ١٢٦ وما بعدها).

«سمعت أبا الحسن الحري - رحمه الله - يذكر علي بن الجهم وخبراً له مع أبي تمام أظنه هذا، أو ما يصححه، ولست أحفظه جيداً، ولم أجده، لأنني كتبته فيما أظن في كتب الحديث وسمعته يقول: «كان علي بن الجهم من كلمة الرجال»^(١).

ولا شك أن دقة الرواية هذه جعلت الكثيرين ممن جاءوا بعده يعتمدونه مصدرًا رئيسًا لتصانيفهم، وقد تحدثنا عن المرزباني الذي اعتمد في معظم كتابه على ما رواه الصولي، وكذلك الأخبار التي تناثرت في الأغاني، وغيرهما كثير.

قيمة الصولي النقدية:

لقد تركزت البحوث في عصر الصولي على ملاحظة البديع الذي يأتي به المحدثون، ومحاولة تفسيره، ثم بحثوا أيضاً في مسألة الأخذ والسرقة وسنحاول هنا أن نعرض لآراء الصولي في هذين الميدانين.

أ - البديع:

تلك الطرائق التخيلية التي يعتمدها الشاعر في مجال تجربته الشعرية، وقد حاول الصولي أن يدلي بدلوه في هذا المجال فلم يأت بشيء، بل عبّر عن سطحية في التدوق، وقصور ملكة في النفاذ إلى الصورة، ولنقرأ له يدافع عن أبي تمام في قوله:

كَأَنَّ بَنِي نَبْهَانَ يَوْمَ وَفَاتِهِ

نَجُومٌ سَمَاءٍ خَرَّ مِنْ بَيْنِهَا الْبَدْرُ

وسنتجاوز عن الصراخ الذي بدأ حديثه به عن البيت، ثم لنضرب صفحاً عن الاستهزاء بالناقدين، الذين يستغرق منه ثلاث صفحات تقريباً، ثم يبدأ في تقديم تفسير للمعنى الذي ذهب إليه أبوتمام ففسره بقوله:

«إِنَّ زَهَبَ الْبَدْرُ مِنْهُمْ فَقَدْ بَقِيَتْ فِيهِمْ كَوَاكِبُ»^(٢)

(١) أخبار أبي تمام، ص ٦٢

(٢) المصدر السابق، ص ١٣٠.

ثم يستطرد في سرد أبيات يستشهد بها على المعنى الذي أراده، ويقول: «فأراد أبوتمام تفضيله عليهم، وإن كانوا أفاضل، وليس ضياء البدر يذهب بالكواكب ولا ينقل طبعها، ولكن المستضيء به أبصر من المستضيء بالكواكب، فإذا فقد البدر استضاء بهذه وهي دونه^(١)».

ويأتي ببيت النابغة:

فإِنَّكَ شَمْسٌ وَالْمَلُوكُ كَوَاكِبُ

إِذَا طَلَعَتْ لَمْ يَبْدُ مِنْهُنَّ كَوْكَبُ

ولا يلحظ الفرق بين طلوع الشمس وخرور القمر، ولكنه يمضي في سرد أبيات عديدة ليظهر محفوظه ثم يصل إلى البيت الذي قارنوه ببيت أبي تمام، وقالوا: فهلاً قال كما قال الخريمي:

إِذَا قَمَرٌ مِنْهُمْ تَغَوَّرَ أَوْ خَبَا

بَدَا قَمَرٌ مِنْ جَانِبِ الْأَفْقِ يَلْمَعُ

ويقول: «إن المعنى الذي أراده أبوتمام ليس ما أراد الخريمي، لأن أبا تمام يريد مات سيِّدٌ وقام سيِّدٌ مثله^(٢)»، ثم يبين المثال الذي احتذاه الخريمي، لا لشيء إلا ليدل على حفظه، وهو عرض زائف ولا مجال له هنا، وخلال الصفحات العشر هذه لم يأت الصولي بشيء سوى أن يبين الفرق بين المعنيين، أما الصور الجمالية في البيت، ودور الخيال فيه فلم يلتفت إليه.

وقد غاب عن ذهن الصولي أن العلاقة في البيت متصلة بين صورتين الأولى هي الفَقْدُ، والثانية هي خورور البدر، وفرق كبير بين كلمتي «تغور، خبا» أو «غاب، طلع» وبين كلمة «خر» في بيت أبي تمام، فهي التي تضخ في ثنايا الصورة علاقات حية نابضة، ولو تصورت أن الليلة القمرية خرَّ منها البدر فجأة، وانطفأ نوره في لحظة،

(١) أخبار أبي تمام، ص ١٣٠.

(٢) المصدر السابق، ص ١٢٥ - ١٣٧.

فستعرف صعوبة الرؤية، فالبدر خرّ من بين نجوم السماء دون ترقب، وهذا أهم الفروق بين بيت أبي تمام وبيت الخريمي، ويقول عنه الأمدى إن معناه حسن جداً^(١).

وعلى مستوى آخر ينقل عنه المرزباني في «الموشح» تعليقه على المقارنة بين أبيات النابغة في وصف الهموم، وبين أبيات امرئ القيس في المعنى نفسه، فالوليد بن عبد الملك أنشد قول النابغة:

كَلِّينِي لِهَمْ يَا أُمِيمَةً نَاصِبٍ
وَلَيْلٍ أَقَاسِيهِ بِطِيءِ الْكَوَاعِبِ
تَطَاوَلَ حَتَّى قَلْتُ لَيْسَ بِمُنْقَضٍ
وَلَيْسَ الَّذِي يَرَعَى النُّجُومَ بِأَيْبِ
وَصَدْرٍ أَرَاخَ اللَّيْلِ عَازِبَ هَمِّهِ
تَضَاعَفَ فِيهِ الْحَزَنُ مِنْ كُلِّ جَانِبِ

وأنشد أخوه مسلمة قول امرئ القيس:

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْخَى سَدْوَلَهُ
عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الْهَمُومِ لِيَبْتَلِي
فَقُلْتُ لَهُ لِمَا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ
وَأُرْدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءً بِكُلِّ
أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا انْجَلِ
بِصَبْحٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ
فَيَا لَكَ مِنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نَجُومَهُ
بِكُلِّ مُغَارٍ الْفَتْلُ شَدَّتْ بِإِذْبَلِ
كَأَنَّ الثَّرِيًّا غُلَّقَتْ فِي مَصَامِهَا
بِأَمْرَاسٍ كَتَانٍ إِلَى صَمٍّ جَنْدَلِ

(١) الموازنة ٣ : ٤٧٥.

فضرب الوليد برجله طرباً، فقال الشعبي: بانت القضية، قال الصولي: فأما قول النابغة:

«وَصَدِرْ أَرَاخَ اللَّيْلِ عَاذِبَ هَمِّهِ»

فإنه جعل صدره مألّفاً للهموم، وجعلها كالنعم العازبة بالنهار عنه الرائحة مع الليل إليه، كما تريح الرعاة السائمة إلى أماكنها، وهو أول من وصف أن الهموم متزايدة بالليل وتبعه الناس.. ثم يقول:

والمبتدئ بالإحسان فيه امرؤ القيس فإنه بحذقه وحسن طبعه وجودة قريحته كره أن يقول أن الهم في حبه يخف عنه في نهاره، ويزيد في ليله، فجعل الليل والنهار سواء عليه في قلقه وهمه وجزعه وغمه فقال:

أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا انْجَلِ

بَصْبَحٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ

فأحسن في هذا المعنى الذي ذهب إليه، وإن كانت العادة غيره والصورة لا توجبه، فصب الله على امرئ القيس بعده شاعراً أراه استحالة معناه في المعقول، وأن الصورة تدفعه، والقياس لا يوجبه والعادة غير جارية به، حتى لو كان الراد عليه من حذاق المتكلمين ما بلغ في كثير نثره ما أتى به في قليل نظم، وهو أبونفر الطرماح بن حكيم الطائي، فإنه ابتداءً بقصيدة فقال:

أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا اصْبِحْ

بِبَمٍّ وَمَا الْإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَزْوَجِ

فأتى بلفظ امرئ القيس، ومعناه ثم عطف محتجاً مستدركاً، فقال:

بَلَى إِنَّ لِلْعَيْنَيْنِ فِي الصُّبْحِ رَاحَةً

لِطَرْجِهِمَا طَرْفِيهِمَا كُلَّ مَطْرَحِ

فأحسن في قوله وأجمل وأتى بحق لا يدفع وبين عن الفرق بين ليله ونهاره.

وإنما أجمع الشعراء على ذلك من تضاعف بلائهم بالليل، وشدة كلفهم، لقلة
المساعد وفقد المجيب وتقييد اللحظ عن أقصى مرامي النظر، الذي لا بد أن يؤدي إلى
القلب بتأمله سبباً يخفف عنه، أو يغلب عليه فينسى ما سواه^(١).

أين هي المقارنة بين قول امرئ القيس وقول النابغة؟ لا يتطرق إليها الصولي،
وإنما يذكر أن امرأ القيس مبتدئ بالإحسان وهذا يعني «الفضل بالسبق»، أما
تلك الاستعارات الرائعة في أبياته، والصور التي تترى بجحافل من جيوش الرعب
والخوف، فلا يراها الصولي.

والصورة في الأبيات الخمسة مكتملة النمو نابضة، فالتشبيه في البيت الأول
يعزز الشعور بالاختناق والغرق والصراع الذي يعتور المهموم، وتقدمه الصورة من
خلال موج البحر، وسدوله، ثم يأتي ذلك الانسحاق تحت هذا المتمطي بصلبه، ذلك
المتحرك في قوة، فالصور هنا مرتبطة بعلاقات حميمة، والحركة هنا وصلت الوحدة
الشعورية بالبيت السابق ذي الموج المتلاطم، هذه الصور انتزع الشاعر عناصرها من
الحياة حوله فهي محسوسة مألوفة، وتضيف الاستغاثة المتكررة بالألا، وأيها بعداً آخر
إلى الجو النفسي في البيت.

والصبح هنا يختلف عن الإصباح، فالأول هو انتهاء الهموم وهو الصبح الحقيقي،
وببزوغ هذا الصباح ينتهي ليل الأحزان الذي يستوي فيه الزمن ليله ونهاره، فهو يطلب
الخلاص من هذا الهم بصبح وأمل وإشراق، أما الإصباح، فهو بداية النهار الزمني.

ثم لنتصور تلك النجوم الثابتة في مكانها، وكأن الزمن قد توقف، والهم الأبدي لا
نهاية له، فاليأس يطويه، أما الثريا وهي أكثر تألقاً، فقد تعلق بحبال متينة إلى حجارة
صماء، تشبيهات واستعارات وصور رائعة، وبعد هذا كله جاء بالوزن (فعولن مفاعلين)
من بحر الطويل وما أنسبه لهذه الصورة.

(١) الموشح، ص ٣٢ - ٣٥.

ولا شك أن أبيات النابغة أقل حرارة، سطحية المشاعر، قليلة الصور، والمعاني جاءت بأساليب تقريرية جافة ليس فيها للشاعرية أي مظهر، ودعنا من الحديث عن تضاعف الهموم بالليل وهي الفضيلة التي نسبها الصولي إليه، فالصور عند امرئ القيس أكثر عمقاً في تصوير هذه الحالة، وأدل على تضاعف الأحزان ليلاً من الأسلوب التقريري الذي جاء به النابغة.

ويأبى الصولي إلا أن يصر على البحث عن المعادل الخارجي في قول امرئ القيس:

أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا انْجَلِ

بِصُبحٍ وَمَا الإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمثَلِ

فالقياص العقلي لا يتناسب مع مقولة: إن الليل كالنهار في الشعور بالحزن، فالصورة هنا لا بد لها من قياس عقلي، وأن تجري بها العادة^(١).

أما المعادل التخيلي في هذه الصورة، فلا يلحظه الصولي، وغاب عنه أن الشاعر لا يلتزم أن تكون لكل صورة معانٍ موضوعية خارجية، بل عمادُ صنعته الخيال الذي يمنح الصورة الوجود التخيلي.

وغفلته عن ملاحظة الصور التخيلية، تجعله لا يتبين قدرة الألفاظ على استدعاء الأخيلى، وحسه الفني وتذوقه لا يدلانه على تلك المواضع، وربما فسر بعض الألفاظ بما يفرغها من محتواها التخيلي، فيحطم الصورة في البيت، وذلك كما فعل عند تفسيره قول أبي تمام:

يَمِينُ مُحَمَّدٍ بِخُرْ خُضْمُ

طَمُوحُ الْمَوْجِ مَجْنُونُ الْعُبَابِ

قال الصولي: تقول العرب جُنَّ النبات إذا تكاثف وحسن، وكذلك في كل شيء حسن مفرط، فأراد أن العباب - وهو أرفع مواضع الماء - متزايد، شبه جود هذا الممدوح به^(٢).

(١) الموشح، ص ٣٥.

(٢) شرح الصولي لديوان أبي تمام ١ / ٣٣١.

ولكن المرزوقي - الذي يفوق الصولي في مواضع كثيرة حسًا وذوقًا - يدرك أن هناك علاقة بين ذكر الجنون والعباب، وأن تفسير الصولي لا يقدم ما بين تلك الألفاظ التي نسقها أبوتمام في بيته من علاقات حية فيقول:

اعتسف «أي الصولي» في هذا التفسير، ولا أرى قوله: «يصفون كل شيء حسن مفرط بالجنون» صوابًا، وإنما ذكر الجنون هنا في «العباب» يشير به إلى احتياج البحر، واضطراب الماء، وارتفاع الأمواج، وهذا كما قال تأبط شراً:

حتى نجوت ولمّا ينزعوا سَلْبِي
بِوَالِهِ مِنْ قَبِيضِ الشَّدِّ غِيْدَاقِ

فجعل العدوَّ وإلهاً، وهذا قريبٌ كما ترى^(١).

والمرزوقي يدرك أن الوشائج بين الألفاظ في الأبيات يجب أن تكون نابضة، فالبحر الخضم، وطموح الموج، وجنون العباب كلها لم تأت ليقال أن كرم الممدوح متزايد، وإنما هو متدفق مستمر متوالٍ، ويبالغ فيكون عنيقاً وتفسير جنون الموج بالاحتياج يزيد في الإحساس بالحركة الشعورية داخل الصورة.

وهذا الجفاف في حس الصولي النقدي، يجعله لا يستطيع أن يقف على صور البديع المختلفة في شعر أبي تمام - مع ادعائه أنه لا يستطيع أحد غيره أن يفسر كلمة من شعره - فيخلط بين الصور، فربما نقل الكناية إلى اللفظ الصريح، ففي تفسيره لقول أبي تمام:

وَلَيْ وَقدُ الْجَمِ الخَطِيّ منطِقَهُ
بِسَكْتَةٍ تحتها الأحشاء في صَحْبِ

فيقول: إنه من خوف الرماح لا يطبق الكلام، ولكن أحشائه تصطب، يريد أن الفرع ربما أحدث صاحبه فخرجت أرياح بطنه، ويقال أيضاً هذا لمن به أدرة قال الشاعر في رجل أدّر:

(١) النظام في شرح ديوان المتنبي وديوان أبي تمام لابن المستوفي - مخطوطة ج ١ لوحة ١٢٧.

ما زال منه الحُمقُ واللَّجاجةُ
في حاجةٍ منه وغيرِ حاجةٍ
حتى حَسَبْنَاهُ على دجاجةٍ

وقال جرير:

لهم أدُرُّ تُصَوَّتُ في خُصَاهم

كتصويتِ الجَلاجلِ في القطارِ^(١)

وقد أورد ابن المستوفي كلام الصولي هذا، وعقَّب عليه بقوله: «لو قطع تفسيره عند قوله تصطخب أتى المعنى، أما الباقي فزياده قبيحة لم يردّها أبو تمام، ولا دلٌّ عليها شعره، وما استشهد به مما هجى به ذوو الأُدرة فليس ذلك من الخوف، وإنما هو شيء يعتريهم من رياح تعرض لهم وهذا أمر معروف يقع منهم في الأمن لا في الخوف، ثم قال: ولما فرغت من نقل ذلك وقع إليّ كتاب المرزوقي المسمى «كتاب الانتصار من ظلمة أبي تمام» فوجدته قال عقيب بيت أبي تمام هذا: «ذكر بعضهم أنه ولي هذا المنهزم، من خوف الرماح لا يطيق الكلام» وأتى بما ذكره الصولي إلى آخر بيت جرير، ثم قال: «هذا لفظه في تفسير البيت، وقد أتينا به ولو تأمل هذا المفسر أدنى تأمل لكفى مؤونة هذا الغوص البعيد والوجه أن يكون المعنى: ألجمه بلجام من السكوت لكن قلبه يجب، وأحشاء تخفق، حتى صار لهم كالجلبة وهذا معلوم من الخائفين»^(٢).

فقول أبي تمام: «تحتها الأحشاء في صخب» كناية عن الخوف الشديد، أما الصولي فلا يستوي له هذا المعنى فيبعد ويأتي بأبيات لا علاقة لها بمراد الشاعر.

وهو حين تغيب عنه هذه الرؤية، يحاول أن يبحث عن الكناية في شعر أبي تمام، فيعمد إلى اللفظ الصريح ويتعسفه ويدعي أن أبا تمام أراد معنى آخر فيقول في تفسير قوله:

(١) شرح الصولي لديوان أبي تمام ٢٠١/١، وانظر ديوان جرير ٨٥٥.

(٢) النظام ٥٤/١.



لو سِرْتَ لالتَقْتَ الضُّلُوعُ عَلَى أَسَى كَلِّ قَلِيلِ السَّلَمِ لِأَحْشَاءِ

«إنه كنى بالسير عن الموت، وقد يقال أرقل إلى الموت، وسار إلى الموت وأسرع إليه وقالوا الإنسان سائر بعمله إلى أجله، قال الشاعر:
وإن امرءاً قد سار خمسين جبةً
إلى منهلٍ من وزده لَقَرِيبُ^(١)

وقيل: أراد لو سرت إلى البلد الذي أرادوا نفيك إليه، لا شتمت ضلوعي على حزن شديد، كلف بها، ملازم لها، قليل المسألة للأحشاء، والأول أجود للبيت بعده وهو:
وَلَجَفَ نُوَّارُ الْكَلَامِ وَقَلَّمَا
يُلْفَى بَقَاءَ الْغُرْسِ بَعْدَ الْمَاءِ^(٢)

ويرد ابن المستوفى عليه بقوله:

«الكنية بالسير عن الموت بعيدة»، ثم قال: «لا معنى لقولهم لو سرت: لو مت، وإنما يريد به لو رحلت لكان الأمر كما ذكر...»^(٣).

وواضح أن المعنى الذي يطلبه الصولي فيه تعسف شديد، وتحميل اللفظ الصريح غير ما يحتمل، فلا مكان للكنية هنا، وحتى أمثلته التي أوردها لا تطابق العبارة التي جاءت في بيت أبي تمام، مع أنه ذكر المعنى الصحيح للبيت في عبارته الأخيرة، إلا أنه اختار المعنى الأول بحجة مناسبتة للبيت الذي جاء بعده، على الرغم من أن المعنى الذي يطلبه الصولي لا يرتبط بالبيت الذي ذكره، ولا يتطلبه، فارتحال المدوح، وانتقاله يصيب القريض بالملح، ويجف ورده، وتتحول رياضه العبة إلى قاعٍ صفصف، والبيت الأخير يوضح هذا ويؤكد فيقول:

(١) هو لأبي محمد التيمي «الأغاني ١١٨/٨ ساسي».

(٢) شرح الصولي لديوان أبي تمام ١٧٤/١.

(٣) النظام في شرح المتنبي وديوان أبي تمام لابن المستوفى ج ١ لوحة ٨.





فالجو جَوَّى إن أقمْتَ بَغِبْطَةً
والأرضُ أرضي والسماءُ سمائي

فقد أوضح حاله لو ارتحل الممدوح، فلو سار لالتقت الضلوع على أسى، ولكنه
إن أقام فقد ملك الشاعر ناصية الدنيا وسعادتها.

وبهذا الجفاف ونضب الحس الفني، يحاول الصولي أن يسلك طريقاً خاصاً
في شرح المبالغة في التشبيه عند أبي تمام، معتمداً على أن الإفراط في المبالغة يغفر
للشاعر الألفاظ التي يختارها ويدافع عن قول أبي تمام:

ما زال يَهْذي بالمواهِبِ دائِباً
حتى ظننَّا أَنَّهُ مَحْمُومٌ

فيحتج له بأن أحداً لم يُسقط قول أبي نواس:

جُـدَّتْ بِالْأَمْـوَالِ حَتَّى
قِيلَ مَا هَذَا صَحِيحٌ

والمحموم أحسن حالاً من المجنون، لأن هذا يبرأ فيعود صحيحاً كما كان،
والمجنون قلماً يتخلص، فأبوتمام في تشبيهه الإفراط في الإعطاء والبذل بإكثار
المحموم، أعذر من أبي نواس إذ شبهه بفعل المجنون، ولم لم يعيبوا قول الآخر:

بَطْلٌ تَنَازَرَهُ الْكِمَاءُ كَأَنَّهُ
مِمَّا يُدِلُّ عَلَى الْفَوَارِسِ أَحْمَقُ

فصير إفراطه في شجاعته كفعل الأحمق الذي لا يميز، وقد قال عبيدُ اللصِّ
العنبريُّ قبل، فالَمْ بهذا المعنى إلا أنه قسمه:

ما كان يُعْطِي مِثْلَهَا فِي مِثْلِهِ
إِلَّا كَرِيمُ الْخَيْمِ أَوْ مَجْنُونٌ

وكيف رضوا قول البحري في هذا:



إِذَا مَعْشَرُ صَانُوا السَّمَاحَ تَعَسَّفَتْ
بِهِ هَمَّةٌ مَجْنُونَةٌ فِي ابْتِدَالِهِ

وقد قال أبونواس:

جُـدَّتْ بِالْأَمْـوَالِ حَتَّى
حَسَبُوهُ النَّاسُ حُمَقًا^(١)

ومع كل هذه المقارنات والأبيات التي أوردها، فإن الجهة فيها «منفكة» كما يقولون، فأبونواس لم يصف ممدوحه بالجنون، وإنما ذكر أنه يلام ويعذل على فعله.

ولكن أبا تمام طلب الإفراط في المبالغة، والغلو في وصف صاحبه بالكرم، وظن أنه مما يسمح له طلباً للحد الأعلى في الوصف أن يأتي بالصياغة الجافة والمعاني الشاذة، فجعل ممدوحه سقيماً وقد ملك الهذيان ناصيته.

والنقاد العرب أخذوا مفهوماً خاطئاً عن أرسطو في المبالغة، فهم يقولون: «إذا كان الممدوح ملكاً، لم يبال الشاعر كيف قال فيه، ولا كيف أطنب^(٢)».

وقد نقل هذا الفهم الخاطئ قدامه في «نقد الشعر»^(٣).

ويشرح دكتور محمد غنيمي هلال هذا الخطأ فيقول:

(كان أرسطو يتحدث في أدب المسرح، بحيث يبرز الشاعر معاني فضائلهم ليلحظها سواهم، أو صفات نقص، فيركز مثلاً في بخيل معاني كثيرة للبخل، لتكون النقيصة ملحوظة، وهذا الأدب الموضوعي، فرسم الناس بحيث تلاحظ فضائلهم ونقائصهم، لا يزيّف حقائق خاصة لشخص معين، لأن الشاعر بصدد تقرير حقائق كلية في شعره المسرحي، وفرق بين هذا الموقف وموقف شعراء المديح والهجاء، الذين ينالون بتصويرهم من صفات شخص معين، فيصورون البخيل كريماً، والعاقل ظالماً، والجبان شجاعاً^(٤)).

(١) أخبار أبي تمام، ص ٣٢ - ٣٣.

(٢) العمدة، ٢ : ١٢٩.

(٣) نقد الشعر، ص ٦٨ - ٦٩.

(٤) النقد الأدبي الحديث، ص ٢٢٨.

وقد أدرك عبدالقاهر الجرجاني في «أسرار البلاغة» ما في الغلو في التشبيه من الخروج عن الجمال الفني، فيقول تعليقاً على بيت أبي تمام السابق:

«فجعله يهذي وجعل عليه الحمى، وظن أنه إذا حصل له المبالغة في إثبات المكارم له، وجعلها مستبدة بأفكاره وخواطره، حتى لا يصدر عنه غيرها، فلا ضير أن يتلقاه بمثل هذا الخطاب الجافي^(١)».

وظاهرة الإغراق في المبالغة اهتم بها أبوتمام جداً، وهذا ما جعله يستعين بالافتراضات المستحيلة، طلباً للحدة في المعنى، مما ينزع به إلى الخطأ في البناء الشعوري للبيت، وعلى الرغم من هذا فإن الصولي يدافع عن أبي تمام، ولا يعترف بخطئه، حتى الأبيات التي زُكِّت فيها قدم أبي تمام يتمحل لها التخاريج باستعراض معرفته وسعة روايته فيقول:

«وشبيهه هذا في الشناعة عيبهم قوله:

لَوْ خَرَّ سَيْفٌ مِنَ الْعَيُّوقِ مُنْصَلِّئًا

مَا كَانَ إِلَّا عَلَى هَامَاتِهِمْ يَقَعُ»

ثم يطرح التقدم المعجمي للبيت وهو:

«إن كل سيف يقاتلهم ليسلبهم عزهم، وإن السيف يقع في وجوههم ورؤوسهم لإقبالهم»^(٢).

وواضح أن المعنى الأول هو الذي حاوله أبوتمام، ولكنه فر منه ولم يجده ووقع في معنى خاطئ.

ويورد صاحب الموشح، أن أحمد بن عبيد بن ناصح سأل أبا تمام عما أراده بهذا - فقال أبوتمام، قال زهير:

(١) أسرار البلاغة، تحقيق ريتير ص ٢٣٤

(٢) أخبار أبي تمام، ص ١٣٨.

وإن يُقْتَلُوا فُيَشْتَفَى بِدَمَائِهِمْ

وكانوا قديماً من منايهمُ القتل^(١)

ويروي الشاميون أن أبا تمام سئل عن هذا المعنى فقال:

أخذته من قول نادبة:

لو سقط حجر على رأس يتيم ما أخطأ^(٢)

أما المعنى الثاني الذي ادعاه الصولي، وهو أنهم لا يولون الأدبار في الحرب، وأن السيوف تقع على وجوههم ورؤوسهم لإقبالهم، فلا يتفق مع البيت، ولا يلزم من وقوع السيف على الرأس أن يكون صاحبه مقبلاً.

وتغيب عن الصولي الصور الموحية في استعارات أبي تمام، ويجنح كثيراً إلى التقاط المعنى المباشر الحسي الذي لا غناء فيه، فيشرح قول أبي تمام:

فسقاهُ مسكَ الطلِّ كافورُ الصَّبَا

وانحلَّ فيه خيطُ كُلِّ سماءٍ

بقوله: «طيب الصبا يجمع الغيم ويجلب طيب الطل، فاستعار المسك والكافور لطيبهما، واختلافهما في شدة الحرارة ولا أعرف في وصف كثرة المطر أحسن من قوله، وتشبيهه المطر بخيوط متصلة من السماء إلى الأرض وهو قوله: «وانحل فيه خيط كل سماء^(٣)» وقال ابن المستوفي في الرد عليه: «لا معنى لقول الصولي وتشبيهه المطر بخيوط متصلة من السماء إلى الأرض، وإنما أراد أبوتام حسن الاستعارة، فجعل لكل مطر خيطاً معقوداً، ثم جعله منحلاً فيه يعني سقاه كل مطر، كما يقال حل السحاب عزاليه، والعزلاء فم المزايدة السفلى وإنما تكون مشدودة بخيط^(٤)».

(١) الموشح، ص ٤٦٨، وديوان زهير، صنعة ثعلب ص ٨٧

(٢) الموازنة، ص ٨٤ : ١.

(٣) شرح الصولي لديوان أبي تمام ١٨٠/١.

(٤) النظام في شرح ديوان المتنبي وديوان أبي تمام لابن المستوفي ج ١ لوحة ١٠.

أما أبو العلاء فيشرح المعنى متفقاً مع ابن المستوفي ويقول: وقوله «وانحل فيه خيط كل سماء»، أراد بالسماء المطر وكنى بانحلال الخيط عن وقوع الغيث، لأن الشيء إذا كان مشدوداً بخيط فانحل أدى ذلك إلى سقوطه وتبدده، وأصله في القرية والمزادة، وهذا كقولهم: ألقى أرواقه بمكان كذا، وألقى الغيث بعاءه أي ثقله^(١).

ولا شك أن تقصير الصولي في شرح أبيات أبي تمام كان واضحاً، خاصة إذا اقترن به الشرح الذي قدمه أبو العلاء، وابن المستوفي، ونلمس عند أبي العلاء بالذات تلك القدرة على النفاذ إلى العلاقات الحية بين العبارات في البيت، ويظهر هذا كما قلت بمقارنته بشرح الصولي الذي يفسر قول أبي تمام:

أَثَافٍ كَالْخُدُودِ لُطْمُنَ حُزْنًا

وَنُؤْيٍ مِثْلَمَا انْفَصَمَ السَّوَارُ

يقول: «شبه الأثافي وهي الحجارة بخدود أثر فيها اللطم، و«النؤى» حاجرٌ حول الخباء لئلا يدخله الماء، فشبهه بسوار قد انفصم، أي انكسر نصفين^(٢)».

ويقول أبو العلاء: «هذا معنى مصنوع حسن، لأنه جعل الأثافي مثل الخدود التي لُطِمتْ، فأثر فيها اللطم، فكأنه زعم أن الربع أسف لمفارقتهم إياه، فكأن الأثافي في مواقع اللطم والنؤى سوار قد فُصِمَ، لأنه يجوز أن تفصم الحزينة سوارها من الأسف، وجمع بين ذكر اللطم والسوار لأنهما من شأن النساء».

ويستدرك ابن المستوفي على أبي العلاء بقوله: «وقوله: «فكأنه زعم أن الربع أسف لمفارقتهم إياه فكأن الأثافي في مواقع اللطم» لا حاجة إليه في هذا الموضع، وما ذكره الصولي هو المعنى، وقال المرزوقي: شبه الأثافي أن علاها سواد في حمرة بخدود حمر حتى أسودت، وشبه النؤى لتثلثه ودروس بعض منه، وبقاء بعض منه بسوار متكسر^(٣)».

(١) شرح التبريزي، ١ : ٢٥.

(٢) شرح الصولي، ١/٥١٢.

(٣) شرح التبريزي، ٢ : ١٥٣، والنظام في شرح ديوان المتنبي وديوان أبي تمام، ٢ : لوحة ٤١.

ومن الواضح أنه لا محل لاعتراض ابن المستوفي على أبي العلاء، الذي جاءت مساهمته في الشرح تدل على فهمه العميق للعلاقات النابضة الموجودة في البيت، فله الحق كل الحق في أن يربط شطري البيت بهذا الجو النفسي المتسق، فيوضح العلاقة الوجدانية بين لطم الخدود والأثافي وبين السوار المنفصم والنوى المتكسر، وإذا كان على الشارح ألا يقتصر على تفسير ما غمض من معاني المفردات في البيت كما فعل الصولي وأيده ابن المستوفي ولحقهما فيه المرزوقي، فإن واجبه الأكبر أن يكشف عن تناسق البناء الفني العاطفي في البيت، من خلال توضيح العلاقات التي تشد كل لفظة إلى أختها، وإلا جاء شرحه جافاً ليس فيه فضل ولا زيادة عن وظيفة مستطلع القاموس.

ويدافع الصولي عن خطأ أبي تمام في ترتيب المعاني والتشبهيات وذلك في قوله:

خُلِقَ كَالْمُدَامِ أَوْ كَرِضَابِ الْمَسِّ

كَ أَوْ كَالْعَبِيرِ أَوْ كَالْمَلَابِ

قال الصولي: «وقد عيب هذا عليه وقالوا الناس يرتفعون من الدون إلى الأعلى، وهذا من الأعلى إلى الدون، جعل خلقه كالمدام والمسك، ثم قال كالعبير، وفي هذا وجوه منها: أن يكون أراد تقديم المسك والمدام في النية، وإن أخره لفظاً، لاستواء القافية كما قال تعالى: «من بعد وصية يوصي بها أو دين» [سورة النساء، آية ١١] والدين قبل الوصية، ومنها أن يقول: خلقه عندي كالمدام أو المسك فإن قيل أفرطت وعيب إفراطي عليه، فهو كالعبير، فإن عيب فهو كالملاّب، وهو ضرب من الطيب، وهو الخلق^(١)».

وعلى الرغم من أن الحديث يدور حول صحة الأداء في البيت، فإن الصولي يهرع إلى النية، ويتلمس لأبي تمام الأسباب والأعذار، على أن قضية النية لا داعي لها إطلاقاً، فما قيمة أن يقول الشاعر شعراً ثم يقال أنه كان ينتوى أن يقول شيئاً آخر، وعلى هذا فكل أخطاء الشعراء يمكن الخروج منها بالنية، ولهذا فإن الآمدى في معرض رده على من التجأ إلى النية يدافع بها عن بعض أخطاء أبي تمام يقول:

(١) شرح التبريزي، ٤ : ٤٦.

«ليس العمل على نية المتكلم، وإنما العمل على ما توحىه معاني ألفاظه، ولو حُمِلَ قول قائل وفعل كل فاعل على نيته لما نُسِبَ أحدٌ إلى غلطٍ ولا خطأً في قول ولا فعل، ولكان من سدَّدَ سهمًا وهو يريد غرضًا فأصاب عين رجل فذهبت غير مخطئ، لأنه ما اعتمد إلا الغرض، ولا نوى غير القرطاس^(١)».

والصولي هنا يظهر على حقيقته في نقص الآلة وجفاء الطبع وافتقاد الموهبة في التحليل النقدي للشعر، أما الدفاع الثاني فهو افتراض آخر والأمر لا يحتاج إلى كل هذا، وما كان أبوتمام معصومًا حتى يتم تخريج كل أخطائه.

والظاهر أن الصولي لم يفقه لماذا قرروا أن تكون الصفات في التشبيه متدرجة من الدون إلى الأعلى، ولم تكن على العكس من الأعلى للدون، ولم يدرك دور الصور التخيلية في تنمية التجربة الشعرية داخل البيت، فيجب أن يكون هذا النمو متدرجًا. أما الترتيب من الأعلى إلى الدون ففيه اضمحلال للتجربة وانحلال للصور التخيلية، وقد التفت النقاد العرب إلى هذا الأمر فاستحسنوا قول البحري:

كَالْقِسِيِّ الْمُعْطَفَاتِ بَلِ الْأَسْمَاءِ

— هُمْ مَبْرِيَةٌ بَلِ الْأَوْتَادِ —

فأحسن في الترتيب ولم يرض أن يجعلها كالقسي حتى قال: «بل الأسهم»، ثم قال: «بل الأوتاد»، وهذا ترتيب مصيب من أجل أنه بدأ بالأغلظ ثم انحط إلى الأدق.

وقد عيب ترتيب أبي تمام في قوله «أو كالخلوق أو كالملاّب»، فبدأ بالأنفس ثم انحط إلى الأخس كما تقول: هو مثل النجم بل القمر بل الشمس، فترتفع من الشيء إلى ما هو أعلى منه، وإذا قلت هو مثل القمر بل الشمس، فترتفع من الشيء إلى ما هو أعلى منه، وإذا قلت هو مثل الشمس بل القمر بل النجم لم يحسن^(٢)، وهذا مما له أهمية في علم الأسلوب الحديث^(٣).

(١) الموازنة ١ : ١٧٩ - ١٨٠، وانظر ص ٣٤٠ من هذا الكتاب.

(٢) الصناعتين، ص ٢٢٩ - ٢٣٠.

(٣) النقد الأدبي، د. محمد غنيمي هلال، ص ٢٤٠.

غير أن الصواب قد يصادفه أحياناً فيقع على ما يسير مع تهادي الذوق ورقة الإحساس فيروي البيت:

لَغْدَا سَكُونُهُمَا جَبَى وَصِبَاهُمَا
كَرْمًا وَتِلْكَ الْأَرِيحِيَّةُ نَائِلًا

ويقول: «كذا أنشد والصحيح «وصباهما حلمًا» وهو أجود من جهات، واحدة لأن «نائلاً» قد ناب عن الكرم فيجىء بالحلم ليجمع أصناف المدح، والأخرى: أن الحلم أحسن جواراً للحجى وهو العقل، من الكرم، والأخرى أنه جعل سكونهما حجى، أي عقلاً وأريحيتهما نائلاً، فيجب أن يكون الصبا حلمًا، حتى لا تكون تلك الفعلة إلا للحلم»^(١).

وقد استطاع هنا أن يحدد أسباب ترجيحة رواية على أخرى، وربما جاءت هذه الأسباب متفقة مع النظر العقلي والقياس المنطقي، وكما قلنا فإن هذا التوفيق لا يصحب الصولي إلا نادرًا، على أن صحة التقسيم هي التي تفترض أن تكون الرواية التي رجحها الصولي هي المقدمة، ولا اعتبار لأن يكون الحلم مجاوراً للعقل.

ب - السرقات:

لا نريد هنا أن نطيل الوقوف على هذا الموضوع، وذلك لأن التفصيل فيه سيأتي عند الحديث عن الأمدي، ولكننا ونحن بصدد توضيح قيمة إسهام الصولي في ميدان النقد، كان لا بد أن نقف قليلاً عند هذه القضية، التي كانت الشغل الشاغل للأدباء والرواة في تلك العصور، كل منهم يحاول أن يظهر مقدرته على ربط المعاني عند المحدثين بالمعاني التي تداولها القدماء، والصولي يطرح قضية السرقات من خلال رؤيته لقضية اللفظ والمعنى.

ونلاحظ بدايات هذه الرؤية في عبارته التي لا يستطيع الباحث أن يمر بها مروراً عابراً دون أن يقدم الدليل على تفاهتها، فالصولي يقول: «حدثني أبو عبد الله الحسين بن

(١) أخبار أبي تمام، ص ٢١٨.

علي قال: قلت للبحثري: إيّا أشعر أنت أو أبوتمام فقال جیده خير من جيدي، ورديئي خير من رديئه، قال أبوبكر: وقد صدق البحثري في هذا، جيد أبي تمام لا يتعلق به أحد في زمانه، وربما اختلف لفظه قليلاً لا معناه، والبحثري لا يختل^(١)».

ولو سكت الصولي عن التعليق لكانت الفائدة أجل وأكبر ولكنه يأبى ألا أن ينكر رديء أبي تمام، فهو لا يجوز عليه رديئاً، فالبحثري يقول: «جیده خير من جيدي» والصولي يقول: «جيد أبي تمام لا يتعلق به أحد في زمانه»، والبحثري يقول: «رديئي خير من رديئه»، ويقول الصولي: «وربما اختلف لفظه قليلاً لا معناه والبحثري لا يختل»، «أي لفظه على رأي الصولي»، ولا نستطيع أن نفهم كيف يجوز أن تستقيم المعاني، وتختلف الألفاظ في آن واحد، وفي عبارة واحدة، فلا تعلق للمعاني بالوجود إلا من خلال الألفاظ.

فإذا كانت ألفاظ أبي تمام تختلف ولو قليلاً، فإن عمله كله يختل، فالقصيدة صياغة وألفاظ، ووجود المعاني لا يتحقق إلا من خلال تلك الصياغة، وإن كان المعنى واضحاً في الذهن، ولكن التعبير لا يستطيع تصويره، فأعلم أنه معنى زائف، لا حقيقة له، إذ يجب أن يكون التعبير عنه كاملاً لا غموض فيه، فالمعنى ينبغي أن يكون مساوياً لصياغته، لا معنى دون صياغة، «فليس صحيحاً ما نسمعه ممن يزعمون أن لديهم أفكاراً كثيرة هامة، ولكنهم لا يصلون إلى التعبير عنها، ففي الحقيقة، لو كانت لديهم هذه الأفكار، لصاغوها في كلمات جميلة عذبة في المسامع، فدلوا بذلك عليها، فإذا بدت الأفكار مستعصية هزيلة حين يريدون التعبير عنها، فذلك لأنها واهنة هزيلة في وضوحها في أذهانهم^(٢)».

«وكل عمل فني يطغى فيه المضمون على الصورة أو تطغى فيه الصورة على المضمون، إنما هو عمل فاشل لا ينطوي إلا على وحدة زائفة أو وحدة ساقطة^(٣)».

(١) أخبار أبي تمام، ص ٦٧، وأخبار البحثري، ص ١٦٦.

(٢) (بند توكروش) نقلاً عن النقد الأدبي، د. محمد غنيمي هلال، ص ٢٨٧.

(٣) البيركامي (فلسفة الفن في الفكر المعاصر)، د. زكريا إبراهيم، ص ٢٢٤.

وقد كان هذا التقديم ضروريًا لتأصيل، نظرة الصولي إلى المعنى واللفظ،
وسنعالج بهذه الرؤية قضية السرقة.

يعتمد الصولي على قول النقاد الذين سبقوه في مجال الأخذ والسرقة، وقد
وضعوا قواعد وأعرافًا وإن كان يود أن لا يخضع أبا تمام لتلك المقاييس، فلا تجوز
عليه سرقة، كما أنه لا يجوز عليه خطأ كما سبق أن أوضحنا، لولا أن العلماء قد
وضعوا تلك الأحكام، فكان لا بد من الالتزام بها.

«ولو جاز أن يصرف عن أحد من الشعراء سرقة، لوجب أن يصرف عن أبي تمام
لكثرة بديعه واختراعاته واتكائه على نفسه.

ولكن حكم النقاد للشعر، العلماء به، قد مضى بأن الشاعرين إذا تعاورا معنى
ولفظًا أو جمعاهما، أن يجعل السبق لأقدمهما سنًا وأولهما موتًا، أو ينسب الأخذ إلى
المتأخر لأن الأكثر كذا يقع، وإن كانا في عصر الحق بأشبههما به كلامًا، فإن أشكل
ذلك تركوه لهما^(١)».

فالمهم هو تسجيل «براءات اختراع المعاني»، وهذا الأمر هو الذي شغل العلماء
في ذلك العصر، والعصور التي تلتها وانكبوا عليه، والصولي في هذا القول يؤكد
رؤيته للفظ والمعنى، على حين أن عملية تحديد السابق إلى المعنى اعتمادًا على التقدم
في العصر، والسن، أمر لا يحتاج أن يطيل فيه العلماء النظر فالقياس العقلي يوجبه،
والمتقدم أحق بأن تنسب إليه الموضوعات التي طرقها عن المتأخر.

والصولي يضيف إلى هذا، أن الشاعر «متى أخذ وزاد عليه ووشحه ببديعه،
وتم معناه، فكان أحق به. وكذلك الحكم في الأخذ عند العلماء بالشعر^(٢)».

ويرى د. محمد مصطفى هدارة «أنه لا ينسب هذه القواعد إلى نفسه ولكنه
يؤكد دائمًا أنها أمور مصطلح عليها فمرة يقول: «وكذلك الحكم في الأخذ عند العلماء
بالشعر» ومرة أخرى يقول: «ولكن حكم النقاد للشعر، العلماء به قد مضى بأن...» ولعل

(١) أخبار أبي تمام، ص ١٠٠.

(٢) المصدر السابق، ص ٥٣.

كلام الصولي في السرقات يعد صدى للكتب التي ألفت فيها قبل عصره بقليل، ولم يصل إلينا إلا أقلها ككتاب «عيار الشعر» لابن طباطبا العلوي^(١).

غير أن الصولي لا يفتن إلى «أن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والبدوي، والقروي والمدني، وأن الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ^(٢)».

والجاحظ الناقد الفذ هو الذي استطاع أن ينفذ إلى طبيعة الشعر على أنه صياغة «فإنما الشعر صياغة، وضرب من النسيج وجنس من التصوير^(٣)».

وهو كذلك لا يتصور أن يسلم شاعر من السرقة بالمعنى الذي ذهب إليه، والواضح أن شمول الأخذ والسرقة للمعاني يجعل من المستحيل أن ينجو شاعر من هذه التهمة.

فالصولي وضح الأسس التي اعتمد عليها العلماء قبله، والتي اتخذوها مقاييس للحكم على تحديد السابق إلى المعنى من الشعراء، وهي لا تخرج عن المقياس الزمني، كما أنه يصرف حق اختراع المعنى عن شاعر متقدم إلى شاعر متأخر، وذلك إذا استطاع أن يزيد عليه، ويوضحه ويحليه ويوشحه ببديعه كما فعل أبوتمام، وهذه كلها أمور ينقصها التحديد، وتحتاج إلى التطبيق لكي يفهم المراد من زيادة المعنى والتوضيح والتوشيح بالبديع، تلك الأمور التي تجعل المحدث أحق بالمعنى من المتقدم، وهذا التطبيق نقرأه في قول الصولي:

«واستحسنوا قول النابغة يعتذر إلى النعمان في كلمة:

فإنك كالليل الذي هو مُدركي

وإن خِلْتُ أَنَّ المُنْتَأَى عَنْكَ واسِعٌ

خطاطيفُ حُجْنٍ في حبالٍ متينةٍ

تَمُدُّ بها أَيْدٍ إِلَيْكَ نَوَازِعُ

فقال سلم الخاسرُ يعتذر إلى المهدي في أبيات:

(١) مشكلة السرقات في النقد العربي، ص ١٠٠ - ١٠١.

(٢) الحيوان، ٣: ٥٣.

(٣) المصدر السابق، ٣: ١٣٢.

إني أعوذ بخير الناس كُلِّهم
وأنتَ ذاكَ بما تأتي وتجتنب
وأنتَ كالدهر مَبْثُوثًا حَبَائِلُهُ
والدهرُ لا مَلْجَأَ منه ولا هَرَبَ
ولو ملكتُ عِنانَ الرِّيحِ أَصْرَفُهُ
في كلِّ ناحيةٍ ما فاتَكَ الطَّلَبُ

وهذا البيت من قول الفرزدق للحجاج:
ولو حملتني الرِّيحُ ثم طَلَبْتَنِي
لكنْتُ كشيءٍ أدركتُهُ مَقَادِرُهُ

فجعل حيال «وإنك كالليل»، و«أنت كالدهر» وجعل حيال «خطاطيف حُجْنٍ»، و«ولو ملكت عنان الرِّيح» وأحسن، على أن علي بن جبلة قد مدح بمثل معنى النابغة حُمَيْدًا فقال:

وما لا مَرِيٍّ حَاوَلْتُهُ عَنْكَ مَهْرَبُ
ولو رَفَعْتُهُ فِي السَّمَاءِ المَطَالِغُ
بلى هَارِبٌ لا يَهْتَدِي لِمَكَانِهِ
ظِلَامٌ ولا ضَوْءٌ مِنَ الصُّبْحِ ساطِعُ

فلا بن جبلة أنه زاد في المعنى وأشبعه، وعليه أنه جاء به في بيتين والنابغة جاء به في بيت وله السبق^(١)

ويستدل الصولي على أن سلما سرق معنى النابغة، أن جعل حيال «وإنك كالليل»، و«أنت كالدهر» وجعل حيال «خطاطيف حجن»، «ولو ملكت عنان الرِّيح».

ومع وضوح الفرق بين التشبيهين فإنهما تعاورا معنى يعرض لكل مطارِد لا يجد مأوى ولا ملاذًا، غير أن النابغة استطاع بشاعريته الأصيلية أن يصور صدق تجربته، وأن يستخدم عناصر الحياة التي تلفه في تصوير حالته النفسية، فما أعظم وحشة الليل بظلامه الشديد على ذلك المطارِد الهارب الذي عز عليه الملجأ، وليل البدوي في

(١) أخبار أبي تمام، ص ١٩ - ٢١.

القفار والصحارى الموشحة يختلف تمامًا عن الليل الذي نعرفه في أنه أشد تأثيرًا في تراكم الأحزان، وتعميق الخوف وشيوع الرعب في جوانب النفس، وهنا ندرك الفرق بين التشبيهين، فالليل أمر معروف لنا جميعًا مُحَسُّ أما «الدهر فشيء مجرد غامض لا يثير في نفوسنا شيئًا محددًا»^(١).

ومثل هذا يقال في قوله «خطاطيف حجن في حبال متينة» فالتشبيه قريب، عناصره من تجارب الحياة اليومية، وهذه الصورة «بسبب تلك الألفة، قوية الدلالة، مثيرة لكثير من المعاني والإحساسات»^(٢).

ويأتي الصولي إلى أبيات علي بن جبلة، فيحاول أن يطبق عليها ذلك المقياس الذي تحدث عنه، فيرى أن علي بن جبلة قد اكتسب فضيلة زيادة المعنى وإشباعه، ويؤخذ عليه أن جاء به في بيتين أما النابغة فجاء به في بيت السبق، ومن الواضح أن هذه الموازنة فيها الكثير من سطحية الذوق، فالمعنى الذي حاوله علي بن جبلة جاء به في صياغة تختلف عن تلك التي جاء بها النابغة فغيّر المعنى بل سطحه في بيته الثاني.

ففي البيت الأول افتراض بعيد عن التصور، وهذا يمكن أن نقارن به صورة النابغة، «أن خلت أن المنتأى عنك واسع»، ولا شك أن عليًا قد قصّر في محاولة المعنى، ولم يأت بما أراده النابغة، فلا زيادة في المعنى في البيت الأول بل نقص واختلاف.

أما البيت الثاني وهو الذي يبدو أن الصولي يقصده بالزيادة في المعنى، فإنه ينقض بيت النابغة في المعنى، فالنابغة يصور استحالة الهروب من النعمان بالليل الذي لا يستطيع أن ينجو منه أحد على ظهر الأرض مع ما يمكن أن يوحي إليه الليل المظلم من خوف وهلع ووحشة، وهذه الصورة لا نجدها في قول علي:

بَلْ هَارِبٌ لَا يَهْتَدِي لِمَكَانِهِ

ظِلَامٌ وَلَا ضَوْءٌ مِنَ الصَّبْحِ سَاطِعٌ

فقد علق الجواب على المستحيل وهذا ما لم يحتج إليه النابغة، أما قوله أنه جاء

(١) النقد المنهجي، ص ٨٣.

(٢) المصدر السابق، ص ٨٣.

في بيتين، والنابعة جاء في بيت واحد، فهذا أمر لا قيمة له، طالما أن المعنيين مختلفين، والعبرة ليست بعدد الأبيات بل بعمق الصور فيها ودلالاتها.

وبعد هذا العرض السريع لقيمة الصولي النقدية، والذي بينت فيه أن الصولي قد خاذه التوفيق في بعض تطبيقاته النقدية، كما ناقشت نظرتة إلى اللفظ والمعنى من خلال آرائه في السرقة، فإنه لا تفوتني الإشارة إلى الروح الثقيلة التي أشاعها الصولي في كتابه، والتي تحدث بها عن معرفته وتفرد في العلم، وعرضها الآتي بعد التفصيل الذي مضى حول قيمته النقدية، يلقي مزيداً من الضوء على مكانة الصولي بين النقاد الذين جاؤوا بعده.

ج - غروره وادعائه التفرد في العلم؛

وأخيراً فإن أبا بكر بعد هذا كله يردد أنه وحيد عصره في فنه، ويزعم أنه يفوق علماء عصره جميعاً^(١)، وقد انتشرت في ثنايا الكتاب روح الصولي الثقيلة هذه، وبدأ فيه مغروراً إلى أبعد حد «ويظهر من الكتاب أنه كانت بينه وبين علماء عصره خصومة عنيفة، فيصل به الأمر إلى أن يرتفع بنفسه عنهم، ويزدريهم أشنع الأزدراء^(٢)».

والصولي لا يُدِلُّ بعلمه بشعر أبي تمام فقط، وإنما يفتخر بأنه وحيد عصره عندما يقول في رسالته إلى أبي الليث مزاحم بن فاتك: «وإني لأرى أشياء مما أُمليتة قديماً من المعاني التي تجاذبها الشعراء وحملها الناس - ولم يعرفوها مصنفة مبينة إلا بعد إيرادها - ، قد تخرمها قوم، وأوردوها مفرقة في أماليهم، فبانت في علومهم، وأمّازت عن تصنيفهم، ونطق مكانها بالغرابة فيهم^(٣)».

فالناس يسرقون تأليفه، والعلماء يسطون على مصنفاته، ومادونٌ وكتبٌ إن هو إلا رجع لما سبق هو إليه، ويقول عن أبي موسى الحامض «إنه كان يثلبني عندك، وتنهاه، ويكثر من عيبي والطعن على سائر ما أُمليتة، وأنه لا فائدة في شيء منه، فلما توفي

(١) أخبار أبي تمام، مقدمة الناشرين، ص ١ هـ ي

(٢) المصدر السابق، ص أ هـ ي.

(٣) أخبار أبي تمام، مقدمة الناشرين، ص ١٠.

وحملت كتبه إليك، وجدت أكثر ما أُمليته من كتاب «الشامل في علم القرآن» وكتاب «الشبان والنوادر» وما مر من شعر أبي نواس، قد كتبه كله بخطه، واتخذهُ أصولاً ينفق منه تفاريق على من يقصده، ويطلب فائدته، فأكبرت ذلك منه وكثر منه عجبك^(١)».

ولم يكن أبو موسى هو فقط الذي سرق تصانيف الصولي كما يقول: بل إن «هناك بعض الناس هم في أشد الحاجة إلى ما أولفه مما تقدمت فيه، وأجهلهم به، قد ادّعا بعد إملائي له وأجاب فيه بعد شرحي معانيه، ولا ينسب ذلك إلي ولا يعترف به لي».

أما فيما يتعلق بأبي تمام فإنه مطمئن إلى «أن أحداً لا يستطيع بل لا يجسر أن ينشد قصيدة من شعر هذا الرجل، فضلاً عن إيراد أخباره والاحتجاج لما عيب عليه^(٢)».

والروح الثقيلة، والغرور الشديد والإعجاب بالنفس هذا كله، قد ينفر القارئ، ويجعله لا يقبل كثيراً مما يرويه الصولي لأبي تمام، و«تلك هي روح الصولي الثقيلة في كتابه «أخبار أبي تمام»، وفي هذا ما يدعونا إلى الاحتياط في قبول أقواله، لأن الغرور قد أفسد عليه أمره^(٣)».

ولكننا لا نتطرق إلى هذا الحد، بل نقبل روايات الصولي، وربما عدناه من أوثق المصادر، غير أن هذا لا يمنع من نقد آراء الصولي، وبيان مدى إسهامه في إثراء ميادين البحث النقدي.

وهو دائماً يحب أن يكون متفرداً في التأليف، لا يبحث فيما سبق إليه، ولا ينطق بما تحدث به غيره قبله «ولولا أن بعض أهل الأدب ألف في أخذ البحري من أبي تمام كتاباً، لكنت قد سقت كثيراً مثل ما ذكرنا، ولكنني أكره إعادة ما ألف، وأجتنب أن أجتذب من الأدب ما ملك قبلي^(٤)».

والصولي يعتمد على تقدمه في العلم، وتأخر الآخرين، وجهلهم لي يجعله سبباً في

(١) أخبار أبي تمام، ص ١١.

(٢) المصدر السابق، ص ١٢.

(٣) النقد المنهجي عند العرب، د. مندور، ص ٨١.

(٤) أخبار أبي تمام، ص ٧٩.

انصراف العلماء عن رواية شعر أبي تمام «ولا يجسر على إنشاد قصيدة واحدة له، إذ كانت تهجم - لا بد - به على خبر لم يروه، ومثل لم يسمعه ومعنى لم يعرف مثله^(١)». ثم يذكر جهل أقرانه في عدة مواضع، خاصة عندما يشرح بعض شعر أبي تمام، ويرد على من عابوه فيقول بعد أن يرد على من عاب قول أبي تمام:

لَا تَسْقِنِي مَاءَ الْمَلَامِ فَإِنِّي
صَبٌّ قَدْ اسْتَعَذَبْتُ مَاءَ بُكَائِي

«وإنما أجريت هذا لئلا يجسر على الحكم على الشعراء، وتمييز ألفاظهم والحكم بالجد والردى لهم، من لم يكن أعلم الناس بالكلام، منظومه ومنثوره^(٢)».

وكذلك بعد أن يرد على من عابوا أبا تمام في قوله:

كَأَنَّ بَنِي نَبَهَانَ يَوْمَ وَفَاتِهِ
نَجُومُ سَمَاءٍ خَرَّ مِنْ بَيْنِهَا الْبَذَرُ

يقول: «وهذه كتب جماعتهم ممن مضى وغبر، وهل نطقوا فيها بحرف من هذا قط، أو ادعوه أو ادعاه مدع لهم، أو تعرضوا له^(٣)».

على أننا باستعراض المعارف التي أوردها الصولي في كتابه هذا، نجدها لا تعين على الاطمئنان إلى المنزلة التي وضع الصولي فيها نفسه، وهو إن كان ينتقل في دروب مؤلفه هذا في خيلاء، فقد كان يتحدث إلى أحد المعجبين به، وهو أبو الليث مزاحم بن فاتك، الذي كان تواقاً إلى أن يؤلف الصولي هذا الكتاب «فرايت من سرورك بذلك، وارتياحك له وصبابتك به، ما حداني على استقصائه لك^(٤)»، خاصة أن إعجاب هذا المخاطب قد تعزز، عندما رأى أبا موسى الحامض، وقد اخترم مؤلفات الصولي،

(١) المصدر السابق، ص ٤.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٨.

(٣) المصدر السابق، ص ١٣٦ - ١٣٧.

(٤) أخبار أبي تمام، ص ٥.

وادعاها^(١) لنفسه، فلا تعجب من هذه الروح التي يخاطب بها أحد المعجبين به، وهو يريد أن تتعزز مكانته عنده، وخاصة أنه كان «يتقسمه جور الزمان، وجفاء السلطان، وفقد الإخوان»^(٢).

وقد عمد الصولي إلى تفسير بعض الأبيات التي عابها خصوم أبي تمام، تفسيراً وضع به يده على بعض المعاني الغامضة، ونحن نعلم أن العلم بالشعر لا يعني المقدرة على تعرف مدلوله المعجمي فقط، بقدر ما هو ملكه مصقولة بالدربة والممارسة في استحياء مواطن الجمال، والوقوف عند المواضع الفنية في الإنتاج الشعري.

وإذا كان الصولي يحاول في كثير من المواقف استعراض حصيلته المعجمية في شرح أبيات أبي تمام، فإنه كثيراً ما جانبه الصواب في تقديم هذا التفسير المعجمي لبعض الألفاظ في الأبيات فهو يشرح بيت أبي تمام:

دُعْ عَنْكَ دُعْ ذَا إِذَا انْتَقَلْتُ إِلَى الدَّ

مَدَحٍ وَشَبَّ سَهْلُهُ بِمُقْتَضِبِهِ

ويروي «دُعْ عَنْكَ بَرَحًا» أي: دع عنك شوقاً إلى هذه الدار، واستسقاء لها إذا أردت المدح، وشب ما اقتضبت، أي: اخترعت، - وهو ما قاله بلا فكر - بِسَهْلِهِ، وهو ما يقوله بفكر وروية، فيكون أسهل عليه^(٣).

ويلاحظ هنا كيف عكس الصولي المعنى فجعل المقتضب هو ما قاله بلا فكر، بينما المقتضب هو ما اقتطع، لأنه من القضب أي القطع، وجعل السهل هو ما يقال بفكر وروية، بينما السهل ضد الحَزَنِ فالمقتضب هو ما جاء بالجهد الشاق، «وقضبت» الناقة: ركبتها قبل أن تراض^(٤)، وهذا الركوب فيه كل المشقة، ويُعَقَّبُ الأمدي على هذا بقوله: «شب سهله بمقتضبه» فالسهل ما يأتيه به خاطره عفواً من غير فكر ولا طلب، «المقتضب» ما يقتطعه خاطره اقتطاعاً بالفكر والتعب، يقال ناقة قضيب وهي التي ريضت، ولم تذلل للحمْل والركوب^(٥).

(١) المصدر السابق، ص ١١

(٢) المصدر السابق، ص ٥.

(٣) شرح التبريزي، ص : ٢٧٠.

(٤) لسان العرب (مادة قضب).

(٥) شرح التبريزي، ١ : ٢٧٠، هامش ٢. وانظر النظام لابن المستوفي الجزء الأول مخطوط دار الكتب لوحة ١٢٣.

وقد وقع الآمدي على المعنى الصحيح، على حين لم يستطع الصولي مع ادعائه العلم والمعرفة ووضوح المعنى في البيت، أن يأتي بالتفسير المقصود.

ويقول أبو العلاء مفسراً بيت أبي تمام:

حتى تركت عمود الشُّركِ مُنْعَفِراً

ولم تُعَرِّجْ على الأوتادِ والطُّنُبِ

«عمدت لأعظم شأن الروم ولم تعرج على ما صغر من الأمور، والمعنى أنه فتح عمورية ولم يقتنع بالقرى وسبي من فيها، ولا يلتفت إلى قول من قال إنه أراد أنه سافر مبارزاً ولم يكن بالخيم «يعني قول الصولي». ويتفق المرزوقي مع أبي العلاء في الاعتراض على شرح الصولي فيقول: «ما أظن صاحبه التوفيق في هذا التفسير، ولا أدري كيف استجاز من طريق العرف والعادة أن يكون المعتصم مضى من مقره غازياً إلى عمورية ولم يكن بالخيم؟ ومراد أبي تمام في هذا: أنك من بيت الشرك قصدت عموده، وما كان قوامه به، فزعزعته ونزعته ولم تعطف على جوانبه، أي قصدت قصبة الكفر دون القرى والرساتيق^(١)».

وهكذا نجد الصولي يتخبط في الاهتداء إلى المعنى الذي يعرضه أبوتمام على الرغم من أنه في كتابه «أخبار أبي تمام» يُدِلُّ دائماً بمعرفته وسعة اطلاعه كما سبق أن عرضت، مما جعل المرزوقي يُخَطِّئُهُ كثيراً، ويحقره في بعض ألفاظه، وذلك كقوله «وروى هذا الإنسان في هذه القصيدة^(٢)».

ولم يستطع الصولي أن يبرهن على علمه في نقد الشعر الذي يدعيه، بل كانت معظم تعليلاته وشروحه فيها الكثير من السطحية، فإن كان حافظاً للشعر رواية له وللتاريخ وحوادثه، فإن باعه قد قصر في امتلاك ناصية النقد الأدبي، وذلك بالمقارنة مع من جاء بعده كالآمدي وعبدالقاهر الجرجاني ولهذا حديث لاحق.

(١) شرح التبريزي، ١ : ٦٤.

(٢) النظام دار الكتب لوحة ٢٨١،

الفصل الثالث

خصوم أبي تمام

لعل التطرف في التعصب لأبي تمام الذي مثله الصولي بوصفه من أشد أنصاره ميلا له، وأكثرهم دفاعاً عنه، هو الذي دفع خصومه إلى الإمعان في التعصب عليه، فقد أخروه عن منزلته الحقيقية بسبب هذا التطرف، «وربما رأيت في تقديم أهل الأدب الطائي على غيره من الشعراء إفراطاً بيئاً، فأعلم أنه أوكد أسباب تأخير بعضهم إياه عن منزلته في الشعر، لما يدعو إليه اللجاج»^(١).

وعبارة ابن المعتز هذه التي نقلها المرزباني صورت بوضوح السبب الرئيسي في التطرف، فمن أوكد هذه الأسباب ذلك التعصب له، الذي كان مفرطاً «حتى فضلوهم على كل سالف وخالف مما جعل أقواماً يتعمدون الرديء من شعره، فينشرونه، ويطوون محاسنه، ويستعملون القحة والمكابرة في ذلك»^(٢).

«فالناس في أبي تمام طرفي نقيض، متعصب له يعطيه أكثر من حقه، ويتجاوز في الوصف قدره، ويرى أن شعره فوق كل شعر، أو منحرف له معاند، فهو ينفي عنه حسنه، ويعيب مختاره، ويستقبح المعاني التي سبق إليها وتفرد بها»^(٣).

ولا شك أن موقف الصولي السابق يصور بوضوح هذا التطرف في التعصب له، ويمكننا في نطاق بحث هذه الخصومة أن نعد ابن الأعرابي^(٤) من المتطرفين في عدواتهم لأبي تمام.

(١) الموشح، ص ٤٧٠.

(٢) الأغاني، ١٥: ١٠٠.

(٣) مروج الذهب المسعودي، ٤: ٦٩.

(٤) وهو أبو عبد الله محمد بن زياد المعروف بابن الأعرابي، كان مولى لبني هاشم، وكان من أكابر علماء اللغة، وربيباً للمفضل الضبي سمع منه الدواوين وأخذ عنه الكسائي كتاب النوادر وأخذ عنه كثيرون منهم ثعلب (نزهة الألباء، ص ٢٠٧، وإنباه الرواة، ٣: ١٢٨).

وهو الذي سبق أن عرضت لموقفه من أرجوزة أبي تمام:

وعاذل عذلتُه في عذله

فظن أني جاهل من جهله

عندما علم أنها لأبي تمام قال لكتبتها: خرّق خرّق، وقد علّق ابن المعتز على هذا بقوله: «وهذا الفعل من العلماء مفرط القبح، لأنه يجب ألا يدفع إحسان محسن عدواً كان أو صديقاً، وأن تؤخذ الفائدة من الرفيع والوضيع^(١)».

والواقع أن موقف ابن الاعرابي يمثل بكل الوضوح عداً اللغويين والرواة^(٢) للمحدث ولا يعتد بكلام الصولي الذي ينسب هؤلاء إلى الجهل بمعاني أبي تمام، فموقف ابن الاعرابي لم يكن تعبيراً عن رؤية شخصية لشعره، بقدر ما هو عداً للشعر المحدث عموماً، فكلام العرب هو شعرهم الجاهلي القديم، وكذلك إنتاج الشعراء الذين ساروا على درب القديم، أما أولئك الذين حاولوا الخروج عليه، فغير جديرين بأن يُنظر في شعرهم، ويقول عن شعرهم: «إن كان هذا شعراً فما قالت العرب باطل^(٣)».

ومن الذين تحاملوا عليه المرزباني وهو أبو عبيد الله محمد بن عمران المرزباني^(٤) ت «٣٨٤هـ»، الذي أطلق تهمَةً خطيرة في كتابه «الموشح» على مختارات أبي تمام^(٥)، وقد ناقشتها في صفحات سابقة، وتأسيساً على هذا فإن د. زكي مبارك يرى أن المرزباني على فضله لا يخلو من تحامل^(٦).

(١) شرح التبريزي، ٤: ٥٣٠.

(٢) أخبار أبي تمام، ص ١٧٦.

(٣) الموشح، ص ٤٦٥، أخبار أبي تمام، ص ٢٤٤.

(٤) محمد بن عمران بن موسى بن عبيد أبو عبيد الله الكاتب المعروف بالمرزباني من بيت رئاسة ونفاسة، كان أبوه نائب صاحب خراسان، وابنه هذا فاضل كامل ذكي راوية مكثّر جميل التصانيف، كثير المشايخ، ممتع المحاضرة، والمذاكرة، (إنباه الرواة، ٣: ١٨٠).

(٥) الموشح، ص ٤٧٨، وانظر ص ١٢٦، ١٣٩.

(٦) النشر الفني، د. زكي مبارك ج ٢ ص ١٥١.

والحق أن المرزباني تجاوز الإنصاف إلى الميل على أبي تمام فهو يقول بعد أن عدّ بعض أخطائه «ولقد أسقطنا من معايب شعره شيئاً كثيراً لم نثبته في رسالتنا هذه، وقد قصدنا من ذلك ما يبهر الحجة، ويفل حد النصرة^(١)».

فهو يطلب الحجة على أنصار أبي تمام، ويكتفي بتلك المعايب التي لو أمعنا النظر وتحرينا الدقة لأدركنا أنه قد كرر تلك المعايب مرتين وربما ثلاثاً، لتبدو كأنها كثيرة فقد ذكر البيت:

تَنَقَّى الحَرْبُ مِنْهُ حِينَ تَغْلِي
مَرَا جُلُهَا بِشَيْطَانٍ رَجِيمٍ^(٢)

في ص ٤٦٨، ثم عاد وكرره في ص ٤٩٢.

وذكر قوله:

أَفَعِشْتَ حَتَّى عِبْتَهُمْ قُلْ لِي مَتَى
فُرِزْنَتْ، سُرْعَةً مَا أَرَى يَا بَيْدَقُ^(٣)

في ص ٤٦٨، وص ٤٩٢.

وأما قوله:

كَانُوا رِءَاءَ زَمَانِهِمْ فَتَصَدَّعُوا
فَكَأَنَّمَا لَبَسَ الزَّمَانُ الصُّوفاً^(٤)

فقد كرره ثلاث مرات في الصفحات (ص ٤٨٠، ٤٩٣، ٤٩٧) وكذلك قوله:

كَذَا فَلْيَجَلِّ الخَطْبُ وَلْيَفْدَحِ الأمرُ
فليس لعينٍ لم يَفِضْ ماؤُهَا عُذْرُ^(٥)

(١) الموشح، ص ٤٨٤.

(٢) شرح التبريزي، ٣: ١٦٢.

(٣) شرح التبريزي، ج ٤: ٣٩٩.

(٤) المصدر السابق، ٢: ٣٨٠.

(٥) المصدر السابق، ٤: ٧٩.

فقد ذكره ثلاث مرات أيضاً (ص ٤٦٦، ٤٦٩، ٤٩٤).

وأبيات أخرى كرر ذكرها وأعاد معها تعليقاته عليها، التي إن كانت تختلف نصاً، إلا أنها لا تحمل الجديد في كل مرة.

ويسوق المرزباني خبراً عن رديء أبي تمام فيقول: «قال حدثني مثقال قال: دخلت على أبي تمام وقد عمل شعراً لم أسمع أحسن منه، وفي الأبيات بيت ليس كسائرهما، فعلم اني قد وقفت على البيت، فقلت: لو أسقطت هذا البيت، فضحك، وقال لي: أترك أعلم بهذا مني، إنما مثل هذا مثل رجل له بنون جماعة كلهم أديب جميل متقدم، ومنهم واحدٌ قبيح متخلف، فهو يعرف أمره ويرى مكانه ولا يشتهي أن يموت ولهذه العلة ما وقع مثل هذا في أشعار الناس» ثم يُعلق المرزباني «وهذه حجة ضعيفة جداً»^(١).

وهذه العبارة فيها سوق للمأخذ دون تعليل أو تحليل^(٢)، غير أنه مع هذا يقر بأن لكل شاعر جيداً ورديئاً، فالتراوح بين هذين شيء طبيعي، فهو بعد أن يذكر أبياتاً لأبي نواس يراها جيدة، ويردفها بأبيات رديئة ساقطة، ثم يقرن به أبا تمام في رديئه وجيده، ويعلق على هذا بقوله:

«وإنما ذكرنا اثنين قد أومئ إلى كل واحدٍ منهما في وقته وأغرق في وصفه، لتعلم ما في المخلوقين من النقص، وأن لكل واحدٍ المذهب والمذهبين ونحو ذلك، ثم يجتذب ما فيه من الضعف، لتعرف مواقع الاختيار، وموضع المطلوب من قول كل قائل، إما لفصاحة وإما لإغراب في معنى وإما لسرق لطيف تبين حذقه، كل ذلك وما أشبهه متبع مطلوب به»^(٣).

فكيف يرضى أن يقال للشاعر، ما عليك لو أسقطت شيئاً من شعرك؟ فمن الطبيعي أن يكون لكل شاعر فترة يأتي فيها بالرديء وهذا أمر يقره هو، ولا يتفق مع دعوته للشاعر لكي يحذف هذا الرديء.

(١) الموشح، ص ٤٩٣.

(٢) النشر الفني، د. زكي مبارك، ص ١٢٤، وكذلك أبوتام وقضية التجديد في الشعر، د. عبده بدوي، ص ١٥٢.

(٣) الموشح، ص ٤٩٢.

ومما يُؤكّد تحامله على أبي تمام، تلك النظرة العادلة التي وجهها إلى موقف الأصمعي من الفرزدق، الذي اتهمه فيه بأن تسعة أعشار شعره سرقة، فيعلق المرزباني على ذلك قائلاً:

«وهذا تحامل شديد من الأصمعي، وتقول على الفرزدق لهجائه باهلة، ولسنا نشك أن الفرزدق أغار على بعض الشعراء في أبيات معروفة، فأما أن نطلق أن تسعة أعشار شعره سرقة فهذا محال^(١)».

وهذا موقف نقدي صحيح، فاتهم الأصمعي للفرزدق متأثر فيه بالعصبية القبلية بعد أن هجا الفرزدق باهلة، ولهذا فهو يميل عليه.

فالناقد يجب أن يتجرّد من الهوى ومن العصبية، ويفترض أن تكون أحكامه منزهةً على الميل والظلم، والمرزباني يؤكّد هذا عندما «لايقبل قول النّوّار على الفرزدق لمنافرتها إياه^(٢)».

ولكنه يورد اعتراضات دعبل على أبي تمام دون أن يعلق عليها، والمعروف أن دعبلاً هجا أبا تمام عدة مرات وكان يميل عليه^(٣) ويقول صاحب أبي تمام: «وأما احتجاجكم بدعبل فغير مقبول ولا معوّل عليه، لأن دعبلاً كان يشنأ أبا تمام ويحسده، وذلك مشهور معلوم منه، فلا يقبل قول شاعر في شاعر^(٤)».

ثم لنقرأ بعد هذا بعض تعليقاته على أبيات أبي تمام يقول: وقال في الغزل، فلعن الله من واصله من الأحباب على هذا وأمثاله:

ومن قد شَفَّنِي فصبرتُ حتّى

ظننتُ بأنّ نفسيّ نفسُ كلبٍ^(٥)

(١) الموشح، ص ١٦٨.

(٢) المصدر السابق، ص ١٦٩.

(٣) أخبار أبي تمام، ص ٢٤٤.

(٤) الموازنة، ١: ٢٢.

(٥) الوساطة، ص ٦٨، ولم أجده في الديوان.

وقال:

ما زال يُبْرِمُهُنَّ حتى إنه
ليقال ما خلقَ إلهٌ سَحِيلًا^(١)

انظر كيف ضعف القول واضطرب قلبه الله^(٢).

وقال الطائي:

يوم أفاض جوى أفاض تعزياً
خاض الهوى بخرى جباه المُرْبِدِ^(٣)

وهذا الكلام الذي يستعاذ بالصمت من أمثاله^(٤).

ومن الذين خاصموه واحتجوا عليه، علي بن عبدالعزيز الجرجاني صاحب
«الوساطة بين المتنبي وخصومه» «ت ٣٦٦»^(٥).

فيرى أن أبا تمام حاول من بين المحدثين الاقتداء بالأوائل في كثير من ألفاظه،
فحصل منه على توعير اللفظ، فقُبِّحَ في غير موضع من شعره فقال:

فكأنما هي في السَّماعِ جَنَائِلُ
وكأنما هي في القلوبِ كَوَاكِبُ^(٦)

«فتعسف ما أمكن، وتغلغل في التعصب كيف قدر، ثم لم يرض بذلك حتى
أضاف إليه طلب البديع، فتحمله من كل وجه، وتوصل إليه بكل سبب، ولم يرض بهاتين
الخلتين حتى اجتلب المعاني الغامضة، وقصد الأغراض الخفية فاحتمل فيها من كل

(١) شرح التبريزي، ٣: ٧٠.

(٢) الموشح، ص ٤٨٨.

(٣) شرح التبريزي، ٢: ٤٦.

(٤) الموشح، ص ٤٨٢.

(٥) القاضي أبو الحسن علي بن عبدالعزيز الجرجاني، كان فقيهاً أديباً شاعراً، وشعره كثير وطريقه فيه سهل،
(وفيات الأعيان، ٣: ٢٧٨).

(٦) شرح التبريزي، ١: ١٧٤.

غثٌ ثقيلٌ وأرصد لها الأفكار بكل سبيل فصار هذا الجنس من شعره، اذا قرع السمع لم يصل إلى القلب إلا بعد إتعاب الفكر، وكدّ خاطر، والحمل على القريحة، فإن ظفر به فذلك من بعد العناء والمشقة، وحين حسره الإعياء، وأوهن قوته الكلال. وتلك حال لا تهشّ فيها النفس للاستماع بحسن، أو الالتذاذ بمستظرف، وهذه جريرة التكلف^(١). ويتعجب من أبي تمام كيف يرضى أن يكون في شعره رديئاً، «وما عليه لو حذف نصف شعره»^(٢).

ومع محاولته لتمويه هذا التحامل على أبي تمام بقوله:
«ولست أقول هذا غصاً من أبي تمام، ولا تهجيناً لشعره ولا عصبيةً عليه لغيره، فكيف وأنا أدين بتفضيله ونقديمه، وأنتحل موالاته وتعظيمه»^(٣).
إلا أنه يرى أن كل قصائده لا تسلم «من أبيات ضعيفة وأخرى غثّة، لا سيما إذا طلب البديع وتتبع العويص»^(٤).

واستنكاره لرديء أبي تمام، لا يطلقه على رديء المتنبي وإنما يتساءل مستنكراً «هل خلّص شعر أحد من أوائل الشعراء من شائبة؟»^(٥)، ويطالب في عرض حديثه عن رديء المتنبي «ألا يستعجل بالسيئة قبل الحسنة، ولا يقدم السخط على الرحمة، فإن الأديب الفاضل لا يستحسن أن يعقد بالعترة على الذنب اليسير من لا يحمد منه الإحسان الكثير»^(٦).

فهو يتلمس الأعذار لرديء المتنبي، ولكنه يصبّ جام غضبه على رديء أبي تمام، مع اشتراطه في صدر رسالته أنه «يحظر إلا اتباع الحق وتحري العدل»^(٧).

(١) الوساطة، ص ١٩.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٢.

(٣) الوساطة، ص ١٩.

(٤) المصدر السابق، ص ٧٠.

(٥) المصدر السابق، ص ٥٣.

(٦) المصدر السابق، ص ١٠٠.

(٧) المصدر السابق، ص ٢٠.

وقد ذكرتُ أن دعبلاً^(١) كان من خصومه، ولكنه لم يكن خصماً عادياً، بل كان يصدر في خصومته عن الحسد والحقد اللذين يحملهما لأبي تمام، وكان يقول عنه: «إنه لم يكن شاعراً، وإنما كان خطيباً وشعره بالكلام أشبه منه بالشعر، قال ابن أبي خثيمة: وكان يميل عليه، ولم يدخله في كتابه «كتاب الشعراء»^(٢)».

والواقع أن سطوع نجم أبي تمام أدى إلى أفول جود الشعراء في عصره، وهذا ما يفسر لنا تلك الروح العدائية التي أظهرها دعبل تجاهه، فقد كان يقول «إن ثلث شعره سرقة. وثلثه غث، وثلثه صالح»^(٣).

وإدعاء دعبل السرقة على أبي تمام، كرهه كثيراً، بل حاول أن يؤكد بالبراهين المخترعة، التي سرعان ما كشفت عن زيفها، فقد روى محمد بن موسى ابن حماد قال: «كنتُ عند دعبل بن علي أنا والعمروي سنة خمس وثلاثين، بعد قدومه من الشام، فذكرنا أبا تمام فجعل يثلبه، ويزعم أنه يسرق الشعر، ثم قال لغلامه: يا نفنف، هات المخلاة، فجاء بمخلاة فيها دفاتر، فجعل يمرها على يده، حتى أخرج منها دفتراً، فقال: اقرأوا هذا، فنظرنا فإذا في الدفتر: قال مكنف أبوسلمى من ولد زهير بن أبي سلمى، وكان هجا ذفافة العباسي بأبيات منها:

إِنَّ الضُّرَّاطَ بِهِ تَصَاعَدَ جَدُّكُمْ
فَتَعَاظَمُوا ضَرْطاً بَنِي الْقَعْقَاعِ

قال: ثم رثاه بعد ذلك فقال:

أَبْعَدَ أَبِي الْعَبَّاسِ يُسْتَعَذَّبُ الدُّهْرُ
وَمَا بَعْدَهُ لِلدَّهْرِ حُسْنٌ وَلَا عُذْرٌ

(١) وهو دعبل بن علي بن رزين بن سليمان الخزاعي، ويكنى أبا علي يتصل نسبه بمضر، شاعر مطبوع مقلق، هجاء خبيث اللسان، ومن مشاهير الشيعة، (وفيات الأعيان، ٢: ٢٦٦).

(٢) أخبار أبي تمام، ص ٢٤٤، والموازنة، ١: ١٩.

(٣) أخبار أبي تمام، ص ٢٤٤، والموازنة، ١: ١٩.

ألا أيها الناعي ذُفَافَةٌ والنَّدى
تَعِسْتُ، وَشُلْتُ مِنْ أُنَامِكَ الْعَشْرُ
أَتُنْعَى لَنَا مِنْ قَيْسٍ عِيْلَانْ صَخْرَةٌ
تَفْلُقُ عَنْهَا مِنْ جِبَالِ الْعِدَى الصَّخْرُ

وفيها:

كَأَنَّ بَنِي الْقَعْقَاعِ يَوْمَ وَفَاتِهِ
نَجُومُ سَمَاءٍ خَرَّ مِنْ بَيْنِهَا الْبَدْرُ
تُوقِّيتِ الْأُمَالَ بَعْدَ وَفَاتِهِ
وَأَصْبَحَ فِي شُغْلٍ عَنِ السَّفَرِ السَّفَرُ

ثم قال:

سرق أبوتمام أكثر هذه القصيدة فأدخلها في شعره^(١)

ويعلق الحسن بن وهب على هذا الادعاء فيقول:

«أما قصيدة مكنف هذه، فأنا أعرفها، وشعر هذا الرجل عندي، وقد كان أبوتمام
ينشدنيه، وما في قصيدته شيء مما في قصيدة أبي تمام، ولكن دعبلاً خلط القصيدتين،
إذ كانتا في وزنٍ واحدٍ وكانتا مرثيتين، ليكذبَ على أبي تمام^(٢)».

وفي ادعاء آخر يزعم فيه دعبل أن أبا تمام «وهو الذي لا يرضى أن يحذف بيتاً
رديئاً من قصيدة له كما سبق أن ذكرت» غير البيت لما عيب عليه:

خمسون ألفاً كآساد الشُّرى نَضِجَتْ

أعمارهم قبل نضج التين والعنب^(٣)

(١) أخبار أبي تمام، ص ٢٠٠ - ٢٠١، الموشح، ص ٥٠٢ - ٥٠٤، والأغاني، ١٥: ١٠٦ - ١٠٧.

(٢) أخبار أبي تمام، ص ٢٠١.

(٣) شرح التبريزي، ١: ٦٩، وفيه «تسعون».

فقال:

خَمْسُونَ أَلْفًا كَأَسَادِ الشَّرِّى فُقِدَتْ
أَعْمَارُهُمْ فَهَوَ وَاقَى لُجَّةَ الْعَطَبِ

وَأَنْ الثَّانِي شَرٌّ مِنَ الْأَوَّلِ^(١)

وعندما أراد اتهام أبي تمام بالسرقة، سعى إلى تأكيد هذا الاتهام بما يظن أنه لا سبيل إلى دحضه فقال: إن أبا تمام كان يتبع معانيه فيسرُقها، فأنبرى له رجل في مجلسه قائلاً: ما من ذاك أعزك الله؟ فقال: قلت:

إِنَّ امْرَأً أَسَدَى إِلَيَّ بِشَافِعٍ
إِلَيْهِ وَيَرْجُو الشُّكْرَ مِنِّي لِأَحْمَقٍ
شَفِيعَكَ فَاشْكُرْ فِي الْحَوَائِجِ إِنَّهُ
يَصُونُكَ عَنْ مَكْرُوهِهَا وَهُوَ يُخْلِقُ

فقال له الرجل: فكيف قال أبو تمام؟ قال: قال:

فَلَقَيْتُ بَيْنَ يَدَيْكَ حُلُوقَ عَطَائِهِ
وَلَقَيْتُ بَيْنَ يَدَيَّ مُرَّ سُؤَالِهِ
وَإِذَا امْرُؤٌ أَسَدَى إِلَيَّ صَنِيعَةً
مِنْ جَاهِهِ فَكَانَهَا مِنْ مَالِهِ^(٢)

فقال الرجل: أحسن والله، فقال: كذبت قبحك الله، فرد عليه الرجل: والله لئن كان أخذ هذا المعنى وتبعته فما أحسنت، وإن كان أخذه منك، لقد أجاده فصار أولى به منك. فغضب دعبل وقام^(٣).

(١) الموشح، ص ٤٩٤.

(٢) شرح التبريزي، ٣: ٥٩.

(٣) أخبار أبي تمام، ص ٦٣ - ٦٤.

وربما استحسن دعبل شعر أبي تمام - كما فعل ابن الأعرابي قبله - ، وهو لا يدري أنه له، فقد أنشده محمد بن جابر الأزدي شعراً لأبي تمام، ولم يعلمه أنه له، قال: ثم قلت له كيف تراه؟ قال: أحسن من عافية بعد يأس، فقلت إنه لأبي تمام، قال: لعله سرقة^(١).

وشعوره بالحسد، يملأ قلبه حقداً وفمه مرارة، تجعله لا يعترف بفضلته إلا بعد موته، فقد دخل إلى أبي علي الحسن بن وهب في حاجة بعد ما مات أبوتما، فقال له رجل: يا أبا علي، أنت الذي تطعن على من يقول:

شَهِدْتُ لَقَدْ أَقْوَتَ مَغَانِيَكُمْ بَعْدِي
وَمَحَّتْ كَمَا مَحَّتْ وَشَائِعُ مِنْ بُرْدٍ
وَأَنْجَدْتُمْ مِنْ بَعْدِ إِيْتِهَامِ دَارِكُمْ
فَيَا دَمْعُ أَنْجِدْنِي عَلَى سَاكِنِي نَجْدٍ^(٢)

فصاح دعبل: أحسن والله، وجعل يردد:

«فيا دمع أنجدني على ساكني نجد».

ثم قال: رحمه الله، لو ترك لي شيئاً من شعره، لقلت إنه أشعر الناس^(٣). ومما يؤكد أن التطرف يستدعي اللجاج والإفراط في العصبية ما رواه الصولي، فقد اعترض دعبلاً أحد أنصار أبي تمام وهو يضع منه فقال: يا أبا علي، أسمع مني ما مدح به أبا سعيد محمد بن يوسف، فإن رضىته فذاك، وأعوذ بالله فيك من أن لا ترضاه ثم أنشده:

إِمَّا إِنَّهُ لَوَلَا الْخَلِيطَ الْمُؤَدَّعُ
وَرُبُّعٌ عَفَا مِنْهُ مَصِيفٌ وَمَرْبَعٌ^(٤)

(١) الأغاني ١٥: ١٠٢.

(٢) شرح التبريزي، ٢: ١٠٩.

(٣) أخبار أبي تمام، ص ٢٠٢، والأغاني، ١٥: ١٠٨.

(٤) شرح التبريزي، ٢: ٣١٩.

فقال دعبل: لم ندفع فضل هذا الرجل، ولكنكم ترفعونه فوق قدره، وتقدمونه، وتنسبون إليه ما قد سرقه، فيرد عليه صاحب أبي تمام: تقدمه في إحسانه صيرك له عائباً وعليه عاتبا^(١).

ولم يكن دعبل الشاعر الوحيد الذي عادى أبا تمام فقد تصدى له ابن المعتز حين أراد وجهته، وقال له:

أَنْتَ بَيْنَ اثْنَيْنِ تَغْدُو مَعَ النَّاسِ
وَكَلْتَاهُمَا بِوَجْهِ مُذَالٍ
لَسْتَ تَنْفُكُ طَالِبًا لَوْصَالٍ
مِنْ حَبِيبٍ أَوْ رَاغِبًا لِنَوَالٍ
أَيُّ مَاءٍ لِمَاءٍ وَجْهَكَ يَبْقَى
بَعْدَ ذُلِّ الْهَوَى وَذُلِّ السُّؤَالِ؟

فقال أبوتمام:

أما هذا فقد كفى ناحيته، ولم يقدم عليه^(٢).

وقد أدرك كبار الشعراء أن الهجاء يجب ألا يسلط إلا على من كان نظيراً ونذاً، وإلا فإن الكثيرين يطلبون الشهرة من وراء هذه الخصومة «فقد هجا بشار جريراً بأشعار كثيرة فلم يجبه، قال بشار: ولم أهجه لأغلبه، ولكن ليحييني فأكون من طبقتة، ولو هجاني لكنت أشعر الناس^(٣)».

وقد تعرض لأبي تمام شعراء كثيرون، يحاولون دفعه إلى هذه الملاحاة، فرد على بعضهم مثل يوسف السراج، وعتبة بن أبي عاصم وتجاهل أكثرهم، لعلمه أنهم

(١) أخبار أبي تمام، ص ١٨١ - ١٨٢. والأغاني، ١٥: ١٠٥.

(٢) العمدة لابن رشيقي، ١: ١٠٨، وأخبار أبي تمام، ص ٢٤٢.

(٣) العمدة، ١: ١١٠ «وأفرد صاحبه باباً سماه «باب من رغب من الشعراء عن ملاحاة الأكفاء»، وقد يكون هذا من بشار في أول سني حياته فقد ولد بين ٩٥ - ٩٧هـ، وجريير توفي سنة ١٤٠هـ ويقال إن بشاراً قال الشعر وهو ابن عشر سنين، انظر: مقدمة ديوانه.

يطلبون الشهرة التماساً للارتفاع بهجائه، «فكان لا يُجيب حاجياً له، لأنه كان لا يراه نظيراً، ولا يشتغل به»^(١).

وهجاه مخذ بن بكار الموصللي بشعر كثير، فلم يجاوبه فقيل له: ويحك قد فضحنا هذا الموصللي بهجائك، فأجبه، قال: إن جوابي يرفع منه، وأستدرُّ به سبَّهُ، وإذا أمسكت عنه سكتت شقشيقته^(٢).

ومن أهم الأسباب التي دفعت الشعراء إلى التحامل عليه «ظفره بشهرة قوية أهملت مئات الشعراء، والشهرة القوية، تخلق الخصوم خلقاً، وترمي صاحبها بعداوات مسمومة لم يجترح في خلقها إثماً ولا جناية»^(٣).

وهذه الشهرة أصبح لها رد فعل اقتصادي حاد، فقد حُرِمَ كثير من الشعراء من أعطيات القواد والرؤساء، «فلم يكن أحد يقدر أن يأخذ درهما واحداً في أيام أبي تمام، فلما مات اقتسم الشعراء ما كان يأخذه»^(٤).

وقد عاداه آخرون منهم، عبيدالله بن سليمان الذي كان يستغثُ شعرَ أبي تمام ويكرهه^(٥).

ومنهم إبراهيم بن المدبر الذي كان يتعصب على أبي تمام ويحطه عن رتبته^(٦).
ومنهم عبدالله بن أحمد بن حرب أبوهفان الشاعر، الذي قال لأبي تمام: «تعمد إلى درة، فتلقها في بحر خرد، فمن يخرجها غيرك»^(٧).

وكذلك كان يفعل محمد بن القاسم بن مهرويه، الذي كان يقدم دعبلا على أبي تمام، فقال له رجل: بأي شيء قدمته؟، فلم يأت بمقنع، فجعل الرجل ينشده

(١) أخبار أبي تمام، ص ٢٤١.

(٢) أخبار أبي تمام، ص ٢٤١، ٢٣٤، والأغاني، ١٥: ١٠٠.

(٣) النثر الفني، د. زكي مبارك، ٢: ١٥١.

(٤) أخبار أبي تمام، ص ١٠٥، وشرح التبريزي، ٤: ٦٠٧، والأغاني، ١٥: ١٠٠.

(٥) الموشح، ص ٤٦٤.

(٦) أخبار أبي تمام، ص ٩٧.

(٧) المصدر السابق، ص ٢٤٥.

محاسنهما، فإذا محاسن أبي تمام أكثر وأطرز، وإذا عيوب دعبل أعظم وأفحش، فأقام على رأيه وتعصبه لدعبل^(١).

وابتعاداً عن الإغراق في ذكر أسماء خصومه على كثرتهم، فإنني أدلف الآن إلى مناقشة أهم قضيتين أحتج بهما خصومه، أولاهما:

أ - كفره ورقة دينه:

فقد كفره بعضهم، استناداً إلى ما رواه أحمد بن أبي طاهر «طيفور»: «وقد حدثني بها عنه جماعة أنه قال: دخلت عليه وهو يعمل شعرًا وبين يديه شعر أبي نواس ومسلم فقلت ما هذا؟ قال: اللات والعزى، وأنا أعبدهما من دون الله منذ ثلاثين سنة».

ثم يسهب الصولي في الدفاع عنه وعن شعره، وينكر هذه التهمة ويعود للدفاع بمقولة: أن الكفر لا ينقص من شعر الشاعر «والمعنى أنهما قد شغلاني عن عبادة الله عز وجل، وإلا فمن المحال أن يكون عبد اثنين لعله عند نفسه أكبر منهما، أو مثلهما أو قريب منهما، على أنه ما ينبغي لجاد ولا مازح أن يلفظ بلسانه، ولا يعتقد بقلبه ما يغضب الله عز وجل، ويتاب من مثله، فكيف يصح الكفر عند هؤلاء على رجل شعره كله يشهد بصد ما اتهموه به حتى يلعنوه في المجالس؟ ولو كان على حال الديانة لأغروا من الشعراء بلعن من هو صحيح الكفر، واضح الأمر ممن قتله الخلفاء (رضي الله عنهم)^(٢) بإقرار وبينه، وما نقصت بذلك رتب أشعارهم، ولا ذهبت جودتها، وإنما نقصوا هم في أنفسهم، وشقوا بكفرهم.

وكذلك ما ضر هؤلاء الأربعة، الذين أجمع العلماء على أنهم أشعر الناس، امرأ القيس والنابغة الذبياني وزهيراً والأعشى، كفرهم في شعرهم، وإنما ضرهم في أنفسهم، ولا رأينا جريراً والفرزدق يتقدمان الأخطل عند من يقدمهما عليه بإيمانهما

(١) وفيات الأعيان، ٢: ٢٠.

(٢) في أخبار أبي تمام (الخلفاء صلوات الله عليهم) وهو خطأ لا يصح.

وكفره، وإنما تقدمهما بشعره، وقد قدم الأخطل عليهما خلق من العلماء، هؤلاء الثلاثة طبقة واحدة وللناس في تقديمهم آراء.

وسئل حماد الراوية عن جرير والفرزدق والأخطل أيهما أشعر؟ فقال: الأخطل، ما تقول في رجل قد حُبب إليَّ شعره النصرانية: وهذا أيضًا مزح من حماد وفرط شغف بشعر الأخطل، ولو تأول الناس عليه كما تأولوا على أبي تمام لكان ما قال قبيحًا^(١).

وقد وردت رواية أحمد بن أبي طاهر عن موقف أبي تمام من شعر أبي نواس ومسلم في كتاب طبقات الشعراء المحدثين لابن المعتز بسند ونص مختلفين. قال ابن المعتز:

«حدثني أبو الغصن محمد بن قدامة قال: دخلت على حبيب بن أوس بقزوين، وحواليه من الدفاتر ما غرق فيه، فما يكاد يرى، فوقفت ساعة لا أعلم بمكاني مما هو فيه، ثم رفع رأسه، فنظر إليَّ وسلم وقلت له:

يا أبا تمام إنك لتتظر في الكتب كثيرًا، وتدمن الدرس، فما أصبرك عليها، فقال: والله ما لي إلف غيرها ولا لذة سواها، وإنني لخليق إن أتفقدتها أن أحسن، وإذا حزمتمين واحدة عن يمينه وواحدة عن شماله، وهو منهمك ينظر فيهما ويميزهما من دون سائر الكتب، فقلت: فما هذا الذي أرى من عنايتك به أكثر من غيره؟ قال: أما التي عن يميني فاللغات، وأما التي عن يساري فالعزى، أعبدهما منذ عشرين سنة، فإذا عن يمينه شعر مسلم بن الوليد صريع الغواني وعن يساره شعر أبي نواس^(٢).

ومن هنا يتضح الفرق بين العبارتين فقد وردت عند الصولي «أعبدهما من دون الله منذ ثلاثين سنة»، وعند ابن المعتز «أعبدهما منذ عشرين سنة»، والعبادة هنا تعني

(١) أخبار أبي تمام، ص ١٧٣.

(٢) طبقات الشعراء المحدثين لابن المعتز، ص ٢٨٣ - ٢٨٤.

الحب العميق الشديد والتولع والانكباب على الشيء والاشتغال به ليل نهار، فعبارة «من دون الله» ربما تكون من إضافة بعض متطرفي التعصب على أبي تمام، وليس في الخبر إذا خلا منها أي أمر مستنكر، خاصة إذا فهمنا العبادة بمعناها الذي سبق ذكره، ومما يزيد في قوة خبر الطبقات أن المؤلف ينقل عن راوي الخبر الأول مباشرة، بينما ينقل الصولي الخبر عن جماعة لم يحددهم رويده عن «أحمد بن طيفور» وهو الذي يصفه الصولي بأنه «صحفي حاطب ليل»^(١).

أما اتهامه بالنصرانية، فقد جاء أساساً للتشكيك في نسبه إلى طيئ، فكما أن أباه كان نصرانياً فهو على أثره، ويقول الوليد يهجو:

مِرْبَاعُ قَوْمِكَ نَاقُوسٌ وَشَمْعَةٌ
فَإَذْكُرْ مَرَابِيعَهُمْ فِيهَا إِذَا ارْتَبَعُوا^(٢)

ونسبته في طيئٍ حققها د. نجيب البهيتي^(٣)، أما نصرانيته فهي تهمة ضعيفة ابتكرها خصومه، ولم تجد من يرددها، كما أنها لم تؤثر في الحكم على شعر أبي تمام من الناحية الفنية وهي ليست ذات أثر في النقد المنهجي^(٤).

على أنه ربما يقال إنه كان رقيق الدين، وهي صفة غالبية على معظم رجالات ذلك العصر، الذي أقبلت فيه الدنيا على الناس فشغلهم عن التفرغ لأموال دينهم، وقد رأى الحسن بن رجا أبا تمام يصلي صلاة خفيفة، فقال له: أتم يا أبا تمام، فلما انصرف من صلاته قال له: قَصُرَ الْمَالُ، وَطَوَّلَ الْأَمَلُ، وَنَقَصَانَ الْجِدَّةُ، وَزِيَادَةُ الْهَمَّةِ، يَمْنَعُ مِنْ إِتِمَامِ الصَّلَاةِ وَلَا سِيَمَا وَنَحْنُ سَفَرٌ. ويلق الحسن بن رجا بقوله: وددت أنه يعاني فروضه كما يعاني شعره، وأنتى مغرمٌ ما يثقلُ غُرْمُهُ^(٥).

(١) الأوراق، أخبار الشعراء المحدثين للصولي، ص ٢١٠، تحقيق هيورث دن.

(٢) أخبار أبي تمام، ص ٢٤٣.

(٣) أبوتمام الطائي، حياته وحياة شعره، ص ٢٨ وما بعدها، دار الفكر، سنة ١٩٧٠.

(٤) النقد المنهجي عند العرب، د. مندور، ص ٧٦، ٧٧.

(٥) أخبار أبي تمام، ص ١٧٢.

أما الرواية التي أوردها المسعودي نقلاً عن محمد بن يزيد المبرد عن الحسن بن رجاء، الذي يقول: «صار إليّ أبوتام وأنا بفارس، فأقام عندي مقاماً طويلاً، ونمى إليّ من غير وجه أنه لا يصلي، ووكلت به من يراعيه ويتفقدّه في أوقات الصلاة، فوجدت الأمر على ما اتصل إليّ عنه فعاتبته على فعله ذلك، فكان جوابه أن قال:

أتراني أنشط للشخص إليك من مدينة السلام، وأتجشم هذه الطرقات الشاقة، وأكسل عن ركعات لا مئونة عليّ فيها، لو كنت أعلم أن لمن صلاها ثواباً، أو على من تركها عقاباً، قال: فهممت إليه لقتله، ثم تخوفت أن يصرف الأمر إلى غير جهته وهو القائل:

وَأَحَقُّ الْأَنَامِ أَنْ يَفْضِيَ الدِّيَّ

مَنْ أَمْرُوهُ كَانَ لِإِلَهِ غَرِيماً^(١)

وهذا قول مبين لهذا الفعل^(٢)».

أقول: أما هذه الرواية فيقف أمام التسليم بها ما عرف من الحسن بن رجاء من أنه كان من الذين أعجبوا بأبي تمام، وقد عقد الصولي في كتابه «أخبار أبي تمام» فصلاً خاصاً عن أخباره مع الحسن بن رجاء بوصفه واحداً ممن أقرّوا بفضله^(٣).

وكان أبوتام مقدماً عنده، وأقام عنده شهرين «ربما هي الإقامة الطويلة التي ذكرها المسعودي» فأخذ عشرة آلاف درهم، وأخذ غير هذا، على بخل كان في الحسن بن رجاء فهل يتصور أن هذا المعجب الكبير، الذي يقف ويقسم على أبي تمام أن يتم قصيدته وهو «أي الحسن» واقف^(٤)، تراوده نفسه لقتل أبي تمام؟

ومثل هذه الأخبار يجب أن ينظر إليها بحذر، خصوصاً أن أبا تمام قد مُني بالكثير من المتعصبين عليه، والمفرطين في تقول الأخبار وسوق التهم، وأحب أن أشير

(١) شرح التبريزي، ٣: ٢٢٦.

(٢) مروج الذهب ومعادن الجوهر، لأبي الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي، ٤: ٧٢.

(٣) أخبار أبي تمام، ص ١٦٧ - ١٨٢.

(٤) المصدر السابق، ص ١٧٠.

هنا إلى أن المسعودي أورد الرواية، التي ينسبها الصولي إلى عبدالله بن المعتز في أخبار أبي تمام، وهي عن موقف ابن الأعرابي من أرجوزة أبي تمام.

وَعَاذِلْ عَذْلُتُهُ فِي عَذْلِهِ

فَظُنُّ أَنِّي جَاهِلٌ مِنْ جَهْلِهِ

عندما عرف أنها له: قال خرّق. خرّق. بعد أن أعجب بها وطلب كتابتها، ثم يورد التعليق على هذا الموقف، فيوجهه إلى ابن المدبر^(١) دون أن يعزوه، وكأنه من كلام المسعودي، بينما هو بنصه موجود عند الصولي منسوباً إلى عبدالله بن المعتز، وموجهاً ضد موقف ابن الأعرابي ويبدأ الصولي التعليق بقوله: «وكان عبدالله عمل بعد هذا الخبر كلاماً يتبعه به فكتبته عنه، قال عبدالله: وهذا الفعل عن العلماء مفرط القبح..... الخ^(٢)».

فالتعليق الذي أورده المسعودي، وبدأه بقوله «وهذا من ابن المدبر قبيح مع علمه لأن الواجب..... الخ» هو لابن المعتز موجهاً ضد ابن الأعرابي كما أورد الصولي.

على أن المسعودي يقول عن أبي تمام:

«وكان خليعاً ماجناً في بعض أحواله، وربما أداه ذلك إلى ترك موجبات فرضه، تماجناً لا اعتقاداً^(٣)».

وهذا يؤيد ما ذهبنا إليه من أن رقة الدين ربما هي التي لوحظت على أبي تمام، كما لاحظها الحسن بن رجاء نفسه في الخبر الذي أورده الصولي وقد سبق^(٤)، ولم ترد فيه تلك العبارات التي أوردها المسعودي.

(١) مروج الذهب، ٤: ٧٤.

(٢) أخبار أبي تمام، ص ١٧٦.

(٣) مروج الذهب، ٤: ٦٨.

(٤) أخبار أبي تمام، ص ١٧٢.

ب - شدة اختلاف شعره جودة ورداءة:

هذا الشاعر الذي طرق دروباً لم يألُفها الناس في عصره فأجاد فيها، وتستمع إلى شعره فتروعك صورته المبتكرة الرائعة وأسلوبه الرائق المتلألئ، هذا الذي لا يبلغ شأوه البحري في الإجابة، تعجب حين تسمع أن له رديئاً أخس من رديء البحري، وأبياتاً أفاض النقاد في الحديث عنها، واستخدم خصومه هذا الرديء، ونشروه، واعتمدوا عليه لطبي محاسنه، وشعر البحري فيه الرديء، ولكنهم لم يستهجنوه كما فعلوا مع أبي تمام، وربما نلّمُ سبباً لهذا الاستنكار عندما نستمع إلى البحري وقد سئل عن رديء أبي تمام فقال: «جيده خير من جيدي، ورديئي خير من رديئه»^(١).

ويعلق الصولي «وقد صدق البحري في هذا، جيد أبي تمام لا يتعلق به أحد في زمانه، وربما اختلف لفظه قليلاً لا معناه، والبحري لا يختل»^(٢).

ودعنا الآن من محاولة فهم عبارة الصولي «اختلف لفظه قليلاً لا معناه»، إن كيف يختلف اللفظ ويظل المعنى سويًا؟.

والحيرة التي يبديها خصوم أبي تمام مصدرها أن أبا تمام يعلو علواً حسناً، وينحط انحطاطاً قبيحاً^(٣)، ولو أردنا أن نقرب الصورة أكثر مما وضحتها الأمدي نقول: أن أبا تمام يعلو علواً رائعاً، ويبلغ ذرى المجد في صورته، ولكنه ينحط انحطاطاً قبيحاً، فلم تكن لفظة علواً «حسناً» عند الأمدي كافية لإظهار حدة التناقض.

وتبدو هذه الظاهرة واضحة في شعره، فهو في مصر يمدح أبا المغيث بقصيدة على قافية الثاء، وفي الديوان قصيدتان على هذه القافية، وأولاهما في مدح مالك بن طوق، والثانية في أبي المغيث، وكلتاهما تشيع فيهما العاطفة الباردة، والتملق الظاهر، فيقول:

(١) أخبار أبي تمام، ص ٩٧.

(٢) المصدر السابق، ص ٩٧.

(٣) الموازنة، ١: ٦١.

صَرَفُ النُّوى لَيْسَ بِالْمَكِيثِ
يَنْبُتُ مَا لَيْسَ بِالنَّبِيثِ
هَبَّتْ لِأَحْبَابِنَا رِيَّاحُ
غَيْرُ سِوَاهِ وَلَا تُيُوثِ

إلى أن يقول:

مَا الْجُودُ بِالْجُودِ أَوْ تَرَاهُ
لَيْسَ بِنَزْرِ وَلَا لَبِيثِ
طَالَ الْمَدَى فَاغْتَرَاكَ عَثْبُ
مَنْ صَادِقِ الْوَدِّ مُسْتَرِيثِ
خُذْهَا فَمَا نَالَهَا بِنَقْصِ
مَوْتُ جَرِيرٍ وَلَا الْبَعِيثِ
وَكُنْ كَرِيمًا تَجِدُ كَرِيمًا
فِي مَدْحِهِ يَا أَبَا الْمُغِيثِ^(١)

ولكنك حين تقارن هذا القول بمدحته في خالد بن يزيد الشيباني، تشعر بالحب الصادق، والمودة والاحترام، الذي يبديه الشاعر تجاه ممدوحه، وتحس بإيمانه بأن ممدوحه يستحق الكثير، وحتى تلاعبه في الألفاظ عند تجنيسه استطاع أن يجعله في خدمة الصورة الراقصة، لنستمع إليه يقول:

يَا مُوَضِّعَ الشَّدَنِیَّةِ الْوَجْنَاءِ
وَمُصَارِعِ الْإِدْلَاجِ وَالْإِسْرَاءِ
أَقْرِي السَّلَامَ مُعَرِّفًا وَمُخَصِّبًا
مَنْ خَالِدِ الْمَعْرُوفِ وَالْهِيْجَاءِ
سَيْلٌ طَمَأَ لَوْلَمْ يَدُودُهُ ذَائِدٌ
لَتَبَطَّحَتْ أَوْلَاهُ بِالْبَطْحَاءِ

(١) شرح التبريزي، ١: ٣٢٣ - ٣٢٨.

وَعَدْتُ بَطُونٌ مِنِّي مَنَّى مِنْ سَيْبِهِ
وَعَدْتُ حَرَّى مِنْهُ ظَهْوَرُ حِرَاءِ

إلى أن يقول:

لَوْ سِرْتُ لَأَتَقَتِ الضُّلُوعُ عَلَى أَسَى
كَأَنَّ قَلِيلَ السَّلَامِ لِلْأَحْشَاءِ
وَلَجَفَ نَوَارُ الْكَلَامِ وَقَلَّمَا
يُلْفَى بَقَاءَ الْغَرْسِ بَعْدَ الْمَاءِ
فَالْجَوُّ جَوِّي إِنْ أَقَمْتَ بَغْبِطَةً
وَالْأَرْضُ أَرْضِي وَالسَّمَاءُ سَمَائِي^(١)

ولا نريد أن نقف عند الأخطاء التي ذكرها الأمدي في بعض أبياتها ولكننا حين نستمع إلى هذه الأبيات التي قالها في خالد بن يزيد الشيباني وإلى أرمينية، وهو الذي توسط لأبي تمام عند ابن أبي دؤاد ومدحه بجملة قصائد ذكر فيها فضله في شفاعته. أقول حين نستمع إلى هذه الأبيات نجد أبا تمام فيها يعبر عن عاطفة صادقة ويكفي أن نستمع إليه يصف نشوته:

فَالْجَوُّ جَوِّي إِنْ أَقَمْتَ بَغْبِطَةً
وَالْأَرْضُ أَرْضِي وَالسَّمَاءُ سَمَائِي
لنلعم عمق بهجته وحرارة شعوره، ولكأنني به حين قال يخاطب مالك بن طوق:
وَمَتَى امْتَدَحْتُ سِوَاكَ كُنْتُ مَتَى يَضُقُّ
عَنِّي لَهُ صَدَقُ الْمَقَالَةُ أَكْذِبُ^(٢)

كان ينظر إلى هذا التفاوت في شعره.

(١) شرح التبريزي، ١: ٧ - ١٩.

(٢) المصدر السابق، ١: ١٠٧.

على أننا لا نستطيع أن نُخلي طبيعة التركيب الاجتماعي في ذلك الوقت من المسؤولية، فالظروف السياسية والاجتماعية التي كان يحياها أبوتام تفرض أن يرهف سمعه للرنين، وأن يتطلع لكل ذي سطوة وحظ في السلطة، فمن أعطياتهم يعيش الشعراء، وعلى حظوتهم عندهم يبنون مجدهم، والشاعر في ظل هذه الظروف قد يطوع لسانه ليلهج بالشكر، وقلبه معقود على الكره والبغض.

ونحن إن استطعنا أن نجد مبرراً لاختلاف قصيدتين رداءة وجودة لاختلاف العاطفة والموقف في كل منها، فخصوم أبي تمام يتساءلون عن اختلاف شعره في القصيدة الواحدة، فلا محل هنا ليراد الدفاع السابق، ولا شك أن أبا تمام تزلّ قدمه في كثير من قصائده، وهذا الزلل يكون قبيحاً جداً، خاصة إذا انتصبت إلى جواره صور رائعة، ابتكرها أبوتام وأجاد فيها، «من جنيات هذا الاختيار على أبي تمام وأتباعه، أن أحدهم بينما هو مسترسل في طريقته، وجار على عادته، يختلجه الطبع الحضري، فيعدل به مستسهلاً ويرمي بالبيت الخنث، فإذا أنشد في خلال القصيدة وجد قلقاً بينها نافراً عنها، وإذا أضيف إلى ما وراءه وأمامه تضاعفت سهولته، فصارت ركافة، وربما افتتح الكلمة وهو يجري مع طبعه، فينظم أحسن عقد، ويختال في مثل الروضة الأنيفة، حتى تعارضه تلك العادة السيئة، فيتسنّم أوعر طريق، ويتعسف أخسّ مركب، فيطمس تلك المحاسن ويمحو طلاوة ما قد قدم، كما فعل أبوتام في كثير من شعره^(١)».

ويتعجب الجرجاني من أبي تمام «وهو شاعر يرى هذه الغرر في ديوانه كيف يرضى أن يقرن إليها تلك الغرر، وما عليه لو حذف نصف شعره، فقطع ألسن العيب عنه، ولم يشرع للعدو باباً في ذمه^(٢)».

وأبوتام نفسه لا يوافق على الاستغناء عن بيت في شعره عابه عليه بعضهم، وكأني به يرد على الجرجاني بكلامه الذي أجاب به من سألّه أن يسقط بيتاً معيناً في قصيدة:

(١) الوساطة، ص ٢٢.

(٢) الوساطة، ص ٢٢.

«أترك أعلم بهذا مني؟، إنما مثل هذا مثل رجل له بنون جماعة كلهم أديب جميل متقدم، ومنهم واحد قبيح متخلف، فهو يعرف أمره، ويرى مكانه، ولا يشتهي أن يموت، ولهذه العلة وقع مثل هذا في أشعار الناس^(١)».

وقد لاحظ كثير من النقاد في عصره، ومن جاءوا بعدهم هذا، وقد نص ابن المعتز على أن رأيه فيه أنه «بلغ غايات الإساءة والإحسان^(٢)».

ويقول المبرد: «إن أبا تمام يقول النادر والبارد وهو المذهب الذي كان أعجب إلى الأصمعي وما أشبه أبا تمام إلا بغائص يخرج الدر والمخشلبة^(٣)».

وربما كان الأصفهاني أكثر دقة في عبارته ممن سبقه، فقد أشار إلى حدة الاختلاف في شعر أبي تمام بقوله: «السليم من شعره النادر شيء لا يتعلق به أحد، وله أشياء متوسطة ورديئة رذلة جدًا^(٤)».

وإذا كان خصومه قد أسقطوه شاعرًا، وقالوا إنه خطيب وليس شاعرًا^(٥)، وجل هؤلاء من الشعراء، فإن دفاع أنصاره لم يتجاوز محاولة تخريج الأبيات التي عيب عليها.

فابن المعتز - وبعد أن علمنا موقفه من أبي تمام^(٦) - يُؤلف رسالة في محاسن الشاعر ومساوئه نقل منها صاحب الموشح ما يشفي به غلته، وهي المواضع التي نعاها ابن المعتز على أبي تمام فقط، ولم يذكر ما استحسنته من شعره، لأنه كان من خصومه كما سبق أن أوضحنا، وسنحاول تتبع بعض تلك المواضع التي ذكرها ابن المعتز في رسالته، لنتحقق من اطراد المقاييس النقدية عند هؤلاء الذين تعرضوا إلى رديء أبي تمام، يقول ابن المعتز إن قوله:

(١) أخبار أبي تمام، ص ١٢٥.

(٢) الموشح، ص ٤٧٠.

(٣) أخبار أبي تمام، ص ٩٧.

(٤) الأغاني، ١٥: ١٠٠.

(٥) أخبار أبي تمام، ص ٢٤٤.

(٦) انظر ما سبق ص ١٢٩.

تَسْعِينَ أَلْفًا كَأَسَادِ الشَّرِّ نَضَجَتْ
أَعْمَارُهُمْ قَبْلَ نَضَجِ التِّينِ وَالْعَنْبِ

هو من خسيس الكلام^(١).

ربما أراد ذكر التين والعنب، لأننا لا نجد في صياغة البيت وبنائه واتصال معانيه، ما يظهر هذه الخسة، إلا ما أشار إليه الصولي عندما ذكر هذا البيت مستنكراً عيبيهم له وقال: وعابوا قوله «وذكر البيت».

فإن كان هذا لأن التين والعنب ليس مما يذكر في الشعر، وأنه مستهجن فقد قال ابن الرقيات:

سُقِيًّا لَحْلَوَانِ ذِي الْكُرومِ وَمَا
صَنَّفَ مِنْ تِينِهِ وَمِنْ عَنْبِهِ

وأشدد الفراء في مد العنب:

كَأَنَّهُ مِنْ ثَمَرِ الْبَسَاتِينِ
الْعَنْبَاءِ الْمُتَنَقَّى وَالتَّيْنِ

وقد عابه من لم يدر قصده، وكانوا يقولون إنما يفتح مدينتنا أولاد الزنا، فإن أقام هؤلاء إلى زمان التين والعنب لا يفلت منهم أحد. فبلغ المعتصم قولهم، فقال: أرجو أن يكفيني الله أمرهم قبل نضج التين والعنب، فأما روايتهم أنه لا يفتح مدينتهم إلا أولاد الزنا، فما أريد أكثر ممن معي منهم، يعني الأتراك الذي كانوا في جيشه^(٢)، ويضيف الصولي «وقد سنح لي في صحة هذا الخبر، ابتداء أبي تمام به وقوله: «السيف أصدق أنباء من الكتب»، فكأنه أشار إلى هذا^(٣)».

(١) الموشح، ص ٤٧٣.

(٢) شرح التبريزي، ١: ٦٩، أخبار أبي تمام، ص ٣١.

(٣) أخبار أبي تمام، ص ٣١ - ٣٢.

ومن الواضح أن الصولي كثيراً ما يعتمد أبيات من تقدموا أبا تمام من الشعراء،
ليستشهد بها، كما فعل في استشهاده بشعر ابن الرقيات، وما أنشده الفراء، وكما
فعل في رده على من عاب قول أبي تمام:

ما زال يَهْذِي بالمواهب دَائِباً

حتى ظَنَنَّا أَنَّهُ مَحْمُومٌ^(١)

ومن المعلوم أن موضوعية النقد لا تحفل بقائل الشعر، كما تحفل بالشعر نفسه.
والجيد لا ينقص منه أن يقوله شاعر مغمور ولا يزيد في الرديء أن ينشده شاعر
مشهور، إلا أن الافتراض الثاني الذي ساقه الصولي، وهو عدم معرفتهم لتاريخ
الموقعة، تَوَازَرَه المعاني التي تدور في القصيدة التي رواها الصولي، والبيت بعد هذا
كله لا يشينه ما ذكروا في التين والعنب، كما أنه قد صيغ وبني بناءً محكمًا.

وابن المعتز يرى في قوله:

لو لم تَدَارِكْ مُسِنَّ المجدِ مَـذْـمِنِ

بالجودِ والبأسِ كان المجدُ قد خَرِفَا

(مُسِنَّ المجدِ) من البديع المقيت^(٢).

والظاهر أن ابن المعتز يستثقل تجسيم المجرد، ونقله من رؤى تسبح في العقل
إلى صورة عناصرها محسوسة.

والبيت مروي في الديوان على النحو التالي:

لو لم تُفَتِّ مُسِنَّ المجدِ مِنْـذْ مَـذْـمِنِ

بالجودِ والبأسِ كان المجدُ قد خَرِفَا^(٣)

(١) أخبار أبي تمام، ص ٣٢.

(٢) الموشح، ص ٤٧١.

(٣) شرح التبريزي، ٢: ٣٧٥.

وهذه المقابلة في «يُفْتَي» و«مُسِن» ربما لو رواها ابن المعتز، لخَفَّف من مقتته وكراهيته لهذه الاستعارة، على أن الجرجاني في وساطته يعد هذا البيت من إحسانه^(١)، مما يوحي بعدم اطراد المقاييس، وإنما تعتمد أساسًا على التذوق الذاتي بالإضافة إلى المبدأ الذي أشرنا إليه في الباب الأول، وهو رفض الخروج عن مذهب الأوائل.

ويقول ابن المعتز في معرض تعليقه على قول أبي تمام:

«وَلَيْ وَلَمْ يَظْلِمَ وَمَا ظَلَمَ امْرُؤٌ

حَتَّى النُّجَاءِ وَخَلْفُهُ التَّنِينُ»^(٢)

فلو أجهد نفسه في هجاء الأفسنين، هل كان يزيد على أن يسميه التنين؟ وما سمعت أحدًا من الشعراء شبَّه به ممدوحًا بشجاعة ولا غيرها.

ونحن نسأل هل لو سمعه من الشعراء كان يصح لأبي تمام أن يأتي به؟ وأبوتمام هنا أجاد في نقل صورة الصراع الذي أصاب ذلك الهارب، وخلفه تنين في نظر أعدائه، وهذا تجديد من أبي تمام فرضته معارف عصره.

والتنين^(٣) كان عندهم رمزًا للقوة والبطش، وأكثروا في تعظيم شأنه^(٤)، وقالوا إنها حية عظيمة^(٥)، ولها سبعة رؤوس^(٦).

وهو قليل التردد في كلام العرب، والصولي يدافع عن أبي تمام بأنه شامي، والتنين يضرب به المثل في الشام، كما يضرب في العراق بالأسد.

ثم يقول: ولم يرد أن يهجوهم وإنما وصف عظمه، فكيف عيب به أبوتمام^(٧).

(١) الوساطة، ص ٧١.

(٢) شرح التبريزي، ٣: ٣١٨.

(٣) تنين أنطاكية؛ ومما زاد في عظمها، وزاد في فزع الناس منها، الذي يرويه أهل الشام وأهل البحرين وأهل أنطاكية، ولم يزل أهل البقاع يتدافعون أمر التنين (الحيوان، ٤: ١٥٥).

(٤) الحيوان، ٧: ١٠٥.

(٥) المصدر السابق، ٤: ١٥٤.

(٦) شرح التبريزي، ٣: ٣١٩.

(٧) المصدر السابق، ٣: ٣١٩.

وإذا كان أبوتمام شامياً، فإن التنين عندهم مثير للفرع والرعب، وما أشد هلع المنهزم إذا لاحقه التنين.

ويظل تقليد الأوائل حادي النقاد، ينفرون من كل جرأة عليه ولنقرأ ابن المعتز يعلق على قول أبي تمام:

شاب رأسي وما رأيت مشيب الرأ
س إلا من فضل شيب الفؤاد^(١)

قائلاً:

«فيا سبحان الله ما أقبح مشيب الفؤاد وما كان أجرأه على الأسماع^(٢)».

فالمطلوب تقليد الأقدمين في معانيهم وتشبيهااتهم، وكل تجديد إنما هو جرأة من الشعراء على أسماع من لم يتعود على هذا الجديد، ويقول الآمدي مدافعاً عنه:

«وقد عابه قوم لقوله: «شيب الفؤاد»، وليس عندي بمعيب، لأنه لما كان الجالب للشيب القلب المهموم، نسب الشيب إليه على الاستعارة، وقد أحسن عندي ولم يُسئ^(٣)».

وقال: «وإن شئت أن نقول إنه إنما قابل لفظاً بلفظ، كما قال الله عز وجل: ﴿وجزاء سيئة سيئة مثلها﴾^(٤)، فالسيئة لا تكون من الله عز وجل فسمى جزاء السيئة سيئة، وقال عز وجل: ﴿ومكروا ومكر الله﴾^(٥) والمكر لا يكون من الله فسمى جزاء المكر مكرًا، والمعنى الأول أصح وأثبت، وأوضح، وهذه الأبيات الثلاثة من فلسفته الحسنة الصحيحة المستقيمة، ومن مشهور إحسانه^(٦)» فابن المعتز يعيب البيت والآمدي يقول إنه من مشهور إحسانه، ولا شك أن وجهة نظر الآمدي الأولى هي المقبولة، أما تخريجه الثاني ففيه كثير من التكلف.

(١) المصدر السابق، ١: ٣٥٧.

(٢) الموشح للمرزباني، ص ٤٧٢.

(٣) الموازنة ٢: ٢١٣.

(٤) الشورى آية: ٤٠.

(٥) آل عمران آية: ٥٤.

(٦) النظام ١: ٢٨٢.

أما الصولي فلم يعرض لهذا البيت، إلا في كتابه أخبار أبي تمام للتدليل على سرعة بديهته، دون أن يدافع عنه «ص ٢٣٢» فالمقاييس النقدية مضطربة، والآراء التي قيلت في تفاوت شعره جودة ورداءة لا تشفي الغلة، فالحكم بالجودة والرداءة لا يسير وفق مقاييس ثابتة.

غير إن هذا الحديث لا يبرئ أبا تمام من تهمة رداءة بعض أبياته، إما لسوء نسجه كقوله:

وَأَيُّ مَرَامٍ عَنْهُ يَغْدُو نِيَاظُهُ
عَدَا أَوْ تَفُلُّ النَّاعِجَاتِ أَخَاشِبُهُ

فأخر النعت عن «المرام»، ثم قصره ضرورة فقال «عدا» بدلا من «عداء»، ولغموض معناه جاء بعده روايات، فأحدها «نياطه عدا» والأخرى «عدى»، ويروى أيضًا «يبعد شأوه مدى» ويتخبط الشراح فيه، فأبو العلاء يفسره بمعنيين والمرزوقي يفسره بمعنى، ثم يوضحه بمعنى آخر والصولي له شرح وكذلك الآمدي^(١).

ومع هذا الغموض فأنت لا تجد صورة فيها جمال في البيت، وقد سهل البيت الذي جاء بعده معناه وهو قوله:

وَقَدْ قَرَّبَ الْمَرْمَى الْبَعِيدَ رَجَاؤُهُ
وَسَهَّلَتِ الْأَرْضُ الْعِزَّازَ كِتَائِبُهُ^(٢)

ولولا هذا البيت لضلَّ القارئ في مهامه المعاني، لا يكاد يهتدي إلى المراد. وقد تكون استعاراته باردة حسية سطحية لا عمق فيها، وهذا عجيب من امرئ شهر بعمق صورته، وكثافة أخيلته، وسأفيض في هذا عند الحديث عن الصورة الفنية في شعر أبي تمام.

وأبوتمام متلاعب بالألفاظ، ويحاول أن يأتي بالعجيب الغريب من الكلمات التي ربما جاءت متنافرة الحروف ثقيلة، وذلك كقوله:

(١) شرح التبريزي، ١: ٢٢٦.

(٢) المصدر السابق، ١: ٢٢٨.

أرى الناس منهاج الندى بعد ما عَفَتْ
مهايعهُ المثلى وَمَحَّتْ لَوَاحِبُهُ

«ومهايع» جمع «مهيح»، وهو الطريق الواسع السابل بالناس وغيرهم، كأنه أخذ من قولهم هاع يهيح إذا قاء^(١)، وما أثقل هذه الكلمة، فقد اشتملت على حرفين متقاربي المخرج، وهما الهاء والعين، والاثنان حرفان حلقيان، والكلمة من أسماء الأصوات، ثم زادها الشاعر ثقلًا بأن أضاف إليها الهاء في آخرها، وكأنني بالناطق بها قد قاء أو اختنق. وكذلك قوله:

لم أزل باردَ الجوانح مذ خَضُ
خَضْتُ دلوي في ماء ذاك القليبِ
و(خَضْخَضْتُ) أي حركت^(٢).

وهي كالجنادل نطقًا وسمعًا، والتنافر شديد بين الخاء والضاد، وقد تكررا مرتين في كلمة واحدة، على أن القليب المترعة الملأى بالماء لا تحتاج من واردها أن يحرك دلوه بحثا عن الماء، وإنما يكفيهِ أن يدلّيهَا لتمتلي، وماضر لو قال «أدليت»؟. ومن قبيح استعاراته:

فَضْرِبْتُ الشّتاء في أخدَعِيهِ
ضربةً غادرته عَوْدًا رُكُوبًا^(٣)

والأخدعان عرقان في العنق، يقال للرجل إذا كان أبيضًا صعبًا: إنه لشديد الأخدع، وقد استقام أخدعه، والصورة هنا فيها الكثير من التكلف، وهي مستدعاة لأجل لفظ «الأخدعين»، على أن هذا اللفظ يستعمل فيحسن في موضع ويقبح في آخر، والقبيح ما سمعناه في بيت أبي تمام الذي مر، أما الحسن فكقول الصمة بن عبد الله بن طفيل:

(١) شرح التبريزي، ١: ٣٢٨.

(٢) المصدر السابق، ١: ١٢٤.

(٣) المصدر السابق، ١: ١٦٦.

تَلَفْتُ نَحْوَ الْحَيِّ حَتَّى وَجَدْتُنِي
وَجِئْتُ مِنَ الْأَصْغَاءِ لِيَنَّا وَأُخْدَعَا

وقول البحري:

وَإِنِّي وَإِنْ بَلَّغْتَنِي شَرَفَ الْغَنَى
وَاعْتَقْتُ مِنْ ذُلِّ الْمَطَامِعِ أُخْدَعِي^(١)

ولكن هذه العيوب التي اعتمدها خصومه في الادعاء بتعقد ألفاظه وسوء نسجه، لا يكاد يخلو منها أي شاعر، وإنما هي أمور تعرض للجميع.

«ولكن ما من شاعر مفلق ولا كاتب بليغ ولا خطيب مصقع إلا وله الرديء، ومن الذي سلم أو يسلم من ذلك، وقد كانت العرب الذين أنشأوا قول الشعر، وابتدعوه، وهم أهل الفصاحة والبلاغة طبعاً، من غير تعلم، يجيدون في القليل من أشعارهم^(٢)».

وهذا القول شديد القرب من الواقع، فلم يخل شعر من سقط وزلل، فالجرجاني في وساطته أورد هذا الاعتذار يدفع به إساءات المتنبي، ولكنه حجه عن أبي تمام.

فالجرجاني عندما حضَّ أبا تمام على حذف نصف شعره^(٣)، نسي أن يتساءل عن رديء المتنبي، بل اعتذر له بمثل ذلك الاعتذار، فقد قال: «لكننا لم نجد شاعراً أشمل للإحسان والإصابة والتنقيح والإجادة شعره أجمع، بل قلماً تجد ذلك في القصيدة الواحدة والخطبة الفردية، ولا بد لكل صانع من فترة، والخاطر لا تستمر به الأوقات على حال، ولا يدوم في الأحوال على نهج^(٤)».

وعندما يشير أحد شائني المتنبي بجرحه وذمه، يخاطبه الجرجاني بقوله:

«خبرني عمن تعظمه من أوائل الشعراء، ومن تفتتح به طبقات المحدثين هل خلص لك شعر أحدهم من شائبة؟ وصفاً من كدر ومعاية^(٥)».

(١) دلائل الإعجاز، ص ٤٧، وشرح الحماسة للمرزوقي بتحقيق عبدالسلام هارون، ص ١٢١٨

(٢) الاستدراك، ص ٢٤.

(٣) الوساطة، ص ٢٢.

(٤) الوساطة، ص ٤١٥.

(٥) المصدر السابق، ص ٥٣.

وقد ساق الجرجاني هذا الدفاع في معرض حديثه عن رديء المتنبي ولم يستخدمه في تبرير رديء أبي تمام كما سبق أن قلت.

ويدافع عن رديئه الأصفهاني صاحب الأغاني، فيرد على المتطرفين في التعصب على أبي تمام قائلاً: «وليس إساءة من أساء في القليل، وأحسن في الكثير، مسقطة إحسانه، ولو كثرت إساءته أيضاً ثم أحسن، لم يقل له عند الإحسان أسأت، ولا عند الصواب أخطأت، والتوسط في كل شيء أجمل، والحق أحق أن يتبع^(١)».

وتراوح شعر أبي تمام بين الجودة والرداءة يجعله قريباً من مذهب بشار الذي «يقول النادر والبارد^(٢)»، «وبشار ينظم الشذرة ثم يجعل إلى جانبها بعة^(٣)»، وقد أخبر المبرد عن إعجاب الأصمعي بهذا المذهب^(٤)، فإذا كان خصومه قد أتوه من هذا المدخل، وهو شدة اختلاف شعره، فإن الأصمعي يعد هذا الاختلاف دليلاً على محاولة الابتكار.

ولكن يظل هذا الجيد وذلك الرديء يقاس بمقياس عام واحد يلتزم به جميع من نظر في شعر المحدثين، وهو مدى بُعد الشعر وقربه من التقليد الموروث، فالابتكار في حدود الرسوم التي وضعها القدماء أمر مقبول، بل مطلوب، وإن كان لا يرقى إلى الثقة التي يتمتع بها التقليد الشعري.

وتظل المقاييس الأخرى مضطربة الاطراد، أسيرة النظرة الجزئية للصور الشعرية، فلا ينظر إلى الفن الشعري إلا من خلال تلك الجزئيات التي تعتمد على البيت ومقابله المعجمي، فمتى كان معناه مقبولاً، وصوره قريبة، كان جديراً بأن يوصف بالجودة، أما إذا كانت صورته مركبة، ومكتفة، بحيث يصعب تأليف معنى مباشر لها، فما أحراره بأن يكون مضرباً في السخف والإسفاف.

(١) الأغاني، ١٥: ١٠٠.

(٢) أخبار أبي تمام، ص ٩٧.

(٣) الموشح، ص ٣٩٠.

(٤) أخبار أبي تمام، ص ٩٦، ٩٧.

وهكذا لم تشفع لأبي تمام عند خصومه مقولة أن الشاعر لا تستمر به الحال
على وتيرة واحدة، فجسّموا أخطاءه واستكبروها ويعلق أبو العباس أحمد بن عبدالله
محمد بن عمار في رسالته على كلمة «كيمياء» في قول أبي تمام:
ما زال يمتحن الغلى وَيَرُوضُهَا
حتى اتَّقَنَهُ بِكِيمِيَاءِ السُّؤْدَدِ^(١)

يقول أبو العباس: «تالله ما يدري كثير من العقلاء ما أراد ولا يتكلم بهذا إلا من
يجب أن يحظر عليه ماله، ويطال في المرستان حبسه وعلاجه^(٢)».

وعلى الجانب الآخر تطرف أنصاره في إكباره، ولم يجوّزوا عليه خطأ كما فعل
الصولي، فكانت خصومة عنيفة صاحبها صراع مرير استمر قرونًا بعد ذلك، يقول أنير
الدين أبوحيان «ولد سنة ٦٥٤^(٣) وتوفي سنة ٧٤٥» «أنا لا أقبل عدلاً في حبيب»، وقد خلفت
تلك الخصومة في بداية عنفوانها أثراً إيجابية على حركة النقد في العصر العباسي، كما
لم تخل هذه المعركة من آثار سلبية تركت ميسمها على حركة الرواية والنقد.

(١) شرح التبريزي، ٢: ٥٠.

(٢) المصدر السابق، ٢: ٥٠، هامش (٣).

(٣) تنبيه الأريب، وجيه الدين عبدالرحمن بن عبدالله الحضرمي، الشهير بـ (باكثير الحضرمي) ص ٤٢، وأثير
الدين أبوحيان هو: محمد بن يوسف بن علي بن حيان الغرناطي النحوي، الشيخ الإمام الحافظ العلامة، فريد
عصره، وشيخ زمانه، إمام الدنيا في النحو والتصريف، وله اليد الطولى في التفسير والحديث والفروع والتراجم
والتواريخ من مؤلفاته: «البحر» في التفسير ومختصره «النهر»، «تحفة الأريب» «منهج السالك في ألفية بن
مالك»، وغيرها كثير، ولد بغرناطة سنة ٦٥٤، وتوفي في القاهرة سنة ٧٤٥ (بغية الوعاة ١ / ٢٨٠).

خاتمة

كان الفصلان السابقان استعراضاً للخصومة التي قامت حول أبي تمام تحدثت فيهما عن أهم ادعاءات الأنصار والخصوم بعد أن قدمت بين يديهما حديثاً عن مذهب أبي تمام النقدي، وقد وضح أن أهم القضايا التي طرحها الأنصار والخصوم هي: إمامته لمذهب جديد، وشدة اختلاف شعره جودة ورداءة، وصعوبة شعره، أما باقي الادعاءات فليس لها أهمية نقدية، غير ما يدعو إليه اللجاج والتطرف في الملاحظة.

على أن أهم ما يلفت النظر في هذه الخصومة تلك النتائج التي أفرزتها فقد كان لها الأثر العظيم في تطور مسيرة البحوث النقدية إذ فتحت باب الموازنة، كما بدأت بعض ملامح التحليل النقدي تتضح، وقد ألف كثيرون حول شعر أبي تمام نقدًا وبحثًا وتحليلاً منهم: أبوبكر الصولي وعلي بن حمزة الأصفهاني، وأبومنصور محمد بن أحمد الأزهري وحسن بن محمد الرافعي المعروف بالخالع، وأبوالريحان محمد بن أحمد الخوارزمي، وشرح جزءاً منه أبوعلي أحمد بن الحسين المرزوقي وأبوالعلاء المعري، والخطيب التبريزي، وفصيح الدين الحيدري البغدادي، والمبارك أحمد الأربلي «المعروف بابن المستوفي» وعبدالله بن المعتز، والحسن بن بشر الآمدي، وأحمد بن أبي طاهر وأبوالضياء بشر بن تميم، وأبوالحسن علي بن محمد العدوي السميساطي البغدادي، وأبوعثمان الخالدي سعيد بن هاشم ابن وعلة العلوي الموصللي وأبوعبدالله محمد بن داود الجراح، والخالديان، والشيخ يوسف البديعي الموصللي^(١).

وهذا القدر يرينا أن شعر هذا الشاعر كان حافراً على تطوير النقد العربي وبعثه^(٢).

(١) كشف الظنون، حاجي خليفة، ط استامبول، سنة ١٩٤١، ١: ٧٧٠، ٧٧١.

(٢) مقدمة شرح التبريزي، ص ١٨، مع تغيير بعض الكلمات لتستقيم العبارة.

غير أن التطرف الذي شاب هذه الخصومة دفع الأنصار والخصوم إلى سلوك خطير، أصبح بعد ذلك شيئاً متعارفاً، وهو تغيير روايات البيت المعيب للتخلص من مواطن التلب، أو ادعاء الشعر الرديء ونسبته إليه، ليكون مدخلاً لزمه، يقول الصولي: «ورأيت - أعزك الله - بعض هؤلاء الجهلة يُصَحِّفُ أيضاً على أبي تمام، ثم يعيب ما لم يقله أبوتمام قط^(١)».

ويعلق محقق شرح التبريزي على قول أبي تمام:
كذا فليجل الخطب وليفدح الأمرُ
فليس لعينٍ لم يفيض ماؤها عذُرُ

فيقول: «ورد في الأصل بعد هذا البيت بيت آخر هو:
حرامٌ لعينٍ أن يجف لها قَطْرُ
وأن تطعمَ التغميضَ ما بقي الدهرُ

وفي بعض النسخ مثل (ك، ظ) جعله ابتداء القصيدة، وقد آثرت عدم إثباته في الأصل هنا، إذ لا يوجد في بعض الأصول مثل س، وأحسبه في أغلب الظن موضوع، ذلك أنه عيب على أبي تمام الابتداء بقوله «كذا فليجل الخطب...» ثم قال:
وما جاء في كلام الصولي يرجح بل يؤكد انتحال البيت «حرام لعمرى...» قال الصولي:

حدثني أحمد بن موسى، قال أخبرني أبو الغمر الأنصاري عن عمرو بن أبي قطينة قال: رأيت أبا تمام في النوم، فقلت له: لم ابتدأت بقولك «كذا فليجل الخطب... الخ» فقال لي: ترك الناس بيتاً قبل هذا، إنما قلت:
حرامٌ لعينٍ أن تجف لها شَفَرُ
وأن تطعمَ التغميضَ ما امتنع الدهرُ

كذا فليجل... الخ.

(١) أخبار أبي تمام، ص ٥٦.

فظاهر أن هذا البيت مدخول للرد على من عاب على أبي تمام مثل هذا الابتداء،
الذي لم يألّفه القدماء^(١)».

وإذا كان أنصاره يتهمون البعض بأنهم يضعون عليه الأبيات ليتخلصوا من
الطعن عليه فإن خصومه يدعون عليه السرقات كالذي ذكرت من فعل دعبل، وكما
ادعى ابن أبي طاهر، في سرقاته حول بيت أبي تمام:
وَأَحْسَنُ مِنْ نُورٍ تُفَتِّحُهُ الصَّبَا
بِياضُ العطايا في سوادِ المطالب^(٢)

«قال ابن المستوفي: قال الأمدى: قوله: «بياض العطايا في سواد المطالب» ليس
من معانيه، وإنما نقله من قول الأخطل:
رَأَيْتُ بِيَاضًا فِي سَوَادٍ كَأَنَّهُ

بياضُ العطايا في سوادِ المطالب^(٣)

ذكره ابن أبي طاهر في سرقاته، إلا أن قول أبي تمام: «وأحسن من نور يفتحه
الندى» في غاية الحلاوة، وقال ابن المستوفي عقبه: ولم أجد ما نسبوه إلى الأخطل في
ديوانه ولا يشبه نمطه لرقته، ولعله موضوع ليدفع أبوتمام عن محاسنه^(٤)».

كذلك ادعى ابن أبي طاهر أن أبا تمام قال:
إِذَا عُذِيتُ بِشَيْءٍ خِلْتُ أَنَّيْ قَدْ
أَدْرَكْتُهُ أَدْرَكْتَنِي حِرْفَةُ الْأَدَبِ

وقال إنه أخذه من قول الخريمي:

أَدْرَكْتَنِي - وَذَاكَ أَوَّلُ دَأْبِي -
بِسِجْسَتَانِ، حِرْفَةُ الْأَدَابِ

(١) شرح التبريزي، ٤: ٧٩، وأخبار أبي تمام ص ٢٦٥.

(٢) المصدر السابق، ١: ٢٠٥.

(٣) الموازنة، ١: ١١٨.

(٤) الموازنة ٣: ١٢٦، والنظام لابن المستوفي ١: لوحة ١٠١.

ويقول الأمدي: ولم يقل أبوتمام: «أدركتني حرفة الأدب»، وإنما قال: «أدركتني حرفة العرب»^(١).

وقد غيّر أنصاره كلمة «زنى» في قوله:
لو كان كَلَّفَهَا عُبَيْدُ حَاجَةً
يَوْمًا لَزَنَى شَذَقَمًا وَجَدِيلاً
بعد أن استضعفوا تلك الكلمة لأنها عامية فغيّرت بغيرها^(٢).

وهكذا فعل أنصار البحتري في شعر صاحبهم، فقد رُوي أن أبا الحسن على ابن هارون قال: «كان ابن عمي أبو الحسن أحمد بن يحيى يقرأ على أبي الغوث يحيى بن البحتري أشعار أبيه بحضرة عمي أبي أحمد يحيى بن علي عند قدوم أبي الغوث علي العباس بن الحسن ومدحه إياه بقصيدة دالية، أوصلها عمي إلى العباس، فأمر له بمائة دينار وثياب، فأقام مدة، فلما عزم على الشخوص، أمر له بألف درهم تحمل بها، فكان مما قرئ عليه وأنا حاضر، القصيدة التي مدح بها البحتري الحسن بن سهل وأولها:

مَا بَعَيْنِي هَذَا الْغَزَالِ الْغَرِيرِ^(٣)

إلى أن انتهى العرض إلى هذا البيت:

وَكأنَّ الْأَيَّامَ أَوْثَرَ بِالْحُسْنِ

نَ عَلَيْهَا يَوْمَ الْمَهْرَجَانِ الْكَبِيرِ

فقال له أبو الحسن ابن عمي: وقد اعتبرت النسخ الحاضرة فكانت متفقة على هذا البيت المكسور لأنه يزيد سبباً وهو الواو والياء من يوم - فقال أبو الحسن: يا أبا الغوث، ألا ترى إلى هذا الغلط على أبي عبادة الذي لا يهتم بمثله، وقد أجمعت النسخ

(١) الموازنة، ١: ١٢٤.

(٢) شرح التبريزي، ٣: ٦٩ - ٧٠.

(٣) ديوان البحتري، ٨٨٧.

عليه. فقال: هكذا قال الشيخ، فأقبل عليه عمي يبين له موضع الكسر ويقطعه له ويزنه بالبيت الذي قبله، والبيت الذي بعده، وهو غير مستنكر له بذوقه، وسامه عمي تغييره، فأبى ذلك، وقال: أغير شعر الشيخ؟ فقال عمي: هذا رجل قد وجب له علينا حق وسار له فينا مدح، ويلزمنا تغيير هذا الكسر حتى لا يعاب به، فغضب حتى ظهر فيه الغضب ظهوراً لم يستحسن عمي معه أن يزيد في الكلام^(١).

فأصدقاء البحري وأنصاره لا يتقبلون أن يروى له بيت مكسور، فيحاولون جبره، ولكن ابنه، أبا الغوث يحيى، يعترض ولا يقبل أن يغير شعر أبيه، وقد استهجن صاحب العمدة موقفه هذا «فأبوالغوث جاء من قبله بالخذلان في هذه الرواية، فويل للآباء من أبناء السوء^(٢)».

ونلمح في موقف الابن شيئاً من الحرص على حفظ الحقائق كما هي: وإن كانت مرة، غير أن البيت في الديوان مصحح، وقد جاء كآلاتي:

وَكأنَ الأيَّامَ أوْثَرَ بالخُسْ

نَ عليها ذو المهرجان الكبير

وهذا يؤيد ما ذهب إليه، من أن أنصار أبي تمام وأنصار البحري حاولوا ستر عيوبهما بتغيير الروايات، وفي المقابل ادعى خصومهما عليهما كثيراً من المثالب والعيوب^(٣).

وربما عمد بعض خصوم أبي تمام إلى تأليف القصائد، ونسبتها إلى أبي تمام، وهذا الاحتمال يعزز ذلك الخبر الذي رواه نصير الرومي قال: «كنت مع الحسن بن رجاء، فقدم عليه أبوتمام، فكان مقيماً عنده، وكان تقدم إلى حاجبه ألا يقف ببابه طالب حاجة إلا أعلمه خبره، فدخل حاجبه يوماً يضحك فقال: ما شأنك؟ فقال: بالباب رجل يستأذن ويزعم أنه أبوتمام الطائي، قال: فقل له ما حاجتك؟ فقال: يقول: مدحت الأمير

(١) الموشح، ص ٥٠٥، ٥٠٦.

(٢) العمدة، ٢: ٢٤٩.

(٣) انظر مقدمة محقق شرح التبريزي، ص ١٤.

- أعزه الله - وجئت لأنشده، قال: أدخله، فدخل وحضرت المائدة فأمره فأكل معه، ثم قال له: من أنت؟ قال: أبوتمام حبيب بن أوس الطائي، مدحت الأمير أعزه الله، قال: هات مدحك، فأنشده قصيدة حسنة، فقال: قد أحسنت وقد أمرت لك بثلاثة آلاف درهم فشكر ودعا، وكان الحسن قد تقدم قبل دخوله إلى الجماعة ألا يقولوا له شيئاً، فقال له أبوتمام: نريد أن تجيز لنا هذا البيت، وعمل بيتاً، فلجلج، فقال له: ويحك، أما تستحي، أدعيت اسمي واسم أبي وكنتي ونسبي، وأنا أبوتمام! فضحك الشيخ.... الخ^(١).

وتفتح هذه الحادثة احتمالات التلفيق لشعر أبي تمام، والكذب عليه، خاصة من شأنه، ولعلّي لا أبالغ إذا تساءلت عن صحة تلك القصائد التي عيبت عليه والتي تشكو الغربية بالقياس إلى الشعر الجيد الذي نعلمه لأبي تمام، وقد أثبت محقق شرح التبريزي قصائد منحولة ومشكوكة في صحة نسبتها إلى أبي تمام «فأبوتمام كما نعلم قد أغرى الناس بشعره، فأكثروا من تقليده، وبعض أعدائه وضعوا عليه شعراً ونسبوه إليه ليخطئوه، أو ليضحكوا المتأدبين منه^(٢)».

وقد أثبت إحدى عشرة قصيدة وصلت عدة أبيات بعضها إلى خمسين بيتاً، تأكد انتحال بعضها، وشاب الشك البعض الآخر^(٣).

كانت تلك السطور استعراضاً لأنصار أبي تمام وخصومه، وقد ظن البعض أن الأمدي صاحب الموازنة قد افتتأ على أبي تمام وظلمه، وتعصب عليه، فجعلوه من خصومه، ولكانة الأمدي كناقد متميز بدأ الذوق النقدي يجد على يديه شيئاً من التحليل والتعليل، صار من الواجب أن أفرد له باباً أتحدث فيه عن كتابه «الموازنة بين الطائيين»، وأحدد موقفه من شعر أبي تمام، وهذا سيكون موضوع الباب الثالث.

(١) أخبار أبي تمام، ص ١٧٠ - ١٧١.

(٢) شرح التبريزي، ٤: ٦١٢.

(٣) المصدر السابق، ٤: ٦١٣، ٦٨٠.

الباب الثالث

أبوتمام في الموازنة

الفصل الأول

منهج الآمدي ومقاييسه في نقد أبي تمام

منهجه:

لقد استطاع أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي «ت ٣٧٠هـ» في كتابه الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري أن يحدد بجلاء مذهب كل منهما، وقد استأثر أبو تمام بالنصيب الموفور من كتابه هذا، فأولاه عناية خاصة، فحدد قسماً مذهباً وتناول أخطاءه بالتحليل والإيضاح.

وقد وصل إلى هذه النتائج بمنهج علمي دقيق، ربما يكون من أكثر المناهج التي درس بها الأدب العربي قريباً إلى أساليب البحث الحديث الذي نعرفه اليوم، فقد استند على أسس واضحة، وأقسام متوازنة، كما بنى أحكامه على مقاييس فنية وجمالية خاصة.

١ - سبب تأليفه للكتاب:

بدأ الآمدي كتابه بمقدمة ضمنها أسباب تأليفه لهذا الكتاب، فقد انشعب الناس في عصره إلى شعبيين مختلفين، وتعصب فريق منهم لأبي تمام بينما ناصر الآخر البحتري، وغلب الهوى على كل فرقة فلم تسلم من الحيف والظلم، وظهرت الحاجة إلى إخراج هذا المصنف ليتحرى الدقة ويبتعد عن التعصب.

وقد كان لكل شاعر منهما طريقته وأسلوبه الواضحان، فالبحتري «أعرابي الشعر مطبوع على مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب

التعقيد، ومستكره الألفاظ، ووحشي الكلام، فهو بأن يقاس بأشجع السلمي ومنصور النمري وأبي يعقوب المكفوف والخريمي وأمثالهم من المطبوعين أولى، ولأن أبا تمام شديد التكلف صاحب صنعة، ويستكره الألفاظ والمعاني، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل، ولا على طريقتهم، لما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعاني المولدة، فهو بأن يكون في حيز مسلم بن الوليد أحق وأشبه^(١) والآمدي في مقدمته هذه يفسر انتصار أصحاب كل شاعر «بالميل»، وهذا يعني الحب والتذوق فكل فرقة لها ذوقها الخاص، والميول والأمزجة تختلف بين بني البشر، فيجب أن تتباين مواقفهم من هذين الشعاعين.

الموازنة تعني العدل:

أما الآمدي فلأنه سيقف موقف الموازن والحاكم العادل، فإنه يقول «أما أنا فلست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر، ولكني أوازن بين قصيدة وقصيدة من شعرهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية، وإعراب القافية وبين معنى ومعنى، ثم أقول أيهما أشعر في تلك القصيدة، وفي ذلك المعنى، ثم أحكم أنت حينئذٍ إن شئت على جملة ما لكل واحد منهما، إذا أحطت علماً بالجميل والردى»^(٢).

وبهذه الأسطر الموجزة حدد الإطار العام لمنهجه في الموازنة وهو منهج يبدو أنه يقوم على أسس موضوعية بعيدة عن الانفعال الذاتي، فهل التزم به!، بل هل ابتعد عن إطلاق القول بتفضيل أحدهما والتزم جانب الحيطة في الحكم؟ ستتضح الإجابة عن هذه التساؤلات في الصفحات القادمة.

لقد بدأ كتابه بعرض وافٍ لاحتجاج الخصمين، وردود الأنصار والخصوم، وقد سبق أن ناقشت هذا في بداية الكتاب، ولا شك أن هذه البداية يحتملها المنهج العلمي في بحث الموضوع، فقد دلف الآمدي بها إلى ميدان الدراسات النقدية بعقلية علمية

(١) الموازنة ج ١ ص ٤ - ٥.

(٢) المصدر السابق ج ١ ص ٦.

منظمة، وقد عد أحد الباحثين المعاصرين آراء الخصوم التي أوردها الآمدي في بداية الكتاب انعكاساً لرأيه وإن أوردها على لسانهم^(١).

ويتبع هذا بتوضيح أركان منهجه، إذ إنه سيبدأ بذكر مساوئ الرجلين ليختتم الكتاب بذكر محاسنهما، وسيذكر سرقات أبي تمام وإحالاته وغلطه، وساقط شعره، ومساوئ البحثري في أخذ ما أخذ من معاني أبي تمام، وغير ذلك من غلظه في بعض معانيه ثم يضع الإطار العام للموازنة فيقول:

«ثم أوزان من شعريهما بين قصيدة وقصيدة، إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، ثم بين معنى ومعنى، فإن محاسنهما تظهر في تضعيف ذلك وتنكشف^(٢)» ويفتح الموازنة بذكر إبتدائهما في المقدمة الطللية، ولم تكن الإبتداءات التي وازن بين معانيها مقصورة على أبواب المدح، وإنما كان هذا عنصرًا هامًا في منهجه، يبدأ دائماً بابتداءات القصائد في الأغراض الشعرية الرئيسية من مدح وثناء، فيقول في بداية باب المراثي:

«قد جرت العادة في كل باب أن نعتبر فيه الإبتداءات، فيجب أن أقدم إبتداءات هذا الباب^(٣)».

كما شملت الموازنة الألفاظ والصياغة والصور والأخيلة.

والآمدي إذا فاضل بينهما فإنه لن يترك الحكم مبتوراً دون تعليل أو تسبيب وإنما يذكر أسباب التفضيل ما استطاع إلى ذلك، «وإن طالبت بالعلل والأسباب التي أوجبت التفضيل، فقد أخبرتك فيما تقدم بما أحاط به علمي من نعت مذهبيهما، وذكر مساوئهما في سرقة المعاني من الناس وانتحالها، وغلطهما في المعاني والألفاظ، وفي إساءة من أساء منهما في الطباق والتجنيس، والاستعارة ورداءة النظم واضطراب

(١) النقد د. شوقي ضيف ص ٦٩ وما بعدها.

(٢) الموازنة ج ١ ص ٢٧.

(٣) الموازنة ٣ / ٤٥٧.

الوزن أو غير ذلك مما أوضحت في مواضعه، وبينته، وما سيعود ذكره في الموازنة من هذه الأنواع»، ولكن هناك بعض الأحكام التي لا يمكن تعليلها لتعلقها بالذوق الخاص والاستحسان الذاتي، «ويبقى ما لا يمكن إخراجه إلى البيان، ولا إظهاره إلى الاحتجاج وهو علة ما لا يعرف إلا بالدربة ودائم التجربة وطول الملابس، وبهذا يفضل أهل الحذاقة بكل علم وصناعة من سواهم ممن نقصت تجربته، وقلت دربته، بعد أن يكون هناك طبع فيه تقبل لتلك الصناعة، وامتزاج بها وإلا فلا^(١)».

وربما تكون الأسباب والعلل التي يطرحها غير كافية لتبرير الاستحسان أو الحكم بالرداءة، وهنا يأتي الاختيار الخاص:

«ثم ألك بعد هذا إلى اختيارك، وما تقضي عليه فطنتك وتميزك^(٢)».

وبهذه الروح ناقش الآمدي مساوئ الشعارين، وتحدث عن سرقاتهما وأخطائهما في المعاني، من حيث مخالفتهما للعرف اللغوي أو التقليدي أو الحقائق العلمية، وعلى مستوى الفن الشعري، من حيث الصياغة والاستعارات والسبك والمعد من الألفاظ وسوء النسج والنظم والزينة اللفظية.

وأما اضطراب الأوزان، فإنه يناقشه كظاهرة لم يعر منها أحد، ولكنها تختص على نحو معين بأحد هذين الشعارين، ويختص الآخر بناحية أخرى من هذا الاضطراب.

ثم يصدر الموازنة الفعلية بينهما بأن يذكر فضل كل منهما، ثم يبدأ في الموازنة التفصيلية التي بناها على أساس فني خالص، استناداً إلى المفاهيم النقدية التي كانت سائدة، فالتقط المعاني الجزئية التي دار حولها الشعراء في معالجتهم للأغراض الشعرية المختلفة، وصار يُوازن بين كل منهما في معنى خاص جزئي، واستمر في هذا الأسلوب إلى أن انتهى من الموازنة.

(١) الموازنة ج ١ ص ٤١٠.

(٢) المصدر السابق ج ١ ص ٤١١.

ويتضح من هذا الاستعراض السريع للإطار العام لمنهجه، أنه انتهى به إلى منهج مُحكم غاية الإحكام، فمعامله واضحة، لتعلقه بالأغراض الشعرية التقليدية، وبمعانيها الجزئية وهي لحمه العمود الشعري ومنهج القصيدة التقليديين.

مناقشة بعض القضايا النقدية:

والآمدي عندما يناقش قضية استحوزت على اهتمام الناس في ذلك العصر، وهي قضية السرقات، يبدأ بوضع أسس ثابتة لهذا البحث، فهو يقصر السرقات «على البديع المخترع الذي يختص به الشاعر لا في المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم، ومحاوراتهم مما ترتفع الظنة فيه عن الذي أورده أن يقال إنه أخذه عن غيره^(١)»، غير أن الآمدي لم يزد الأمر وضوحاً من الناحية النظرية، ربما لأن منهج البحث في السرقات كان غير واضح المعالم، فنجد الآمدي في الناحية التطبيقية في بحث السرقات يخالف هذا المنهج، وتلك الأسس، وسأزيد الأمر إيضاحاً عند الحديث عن مدى التزامه بالمنهج من الناحية التطبيقية.

وقد طرح الآمدي في كتابه عدة قضايا هامة جداً للمناقشة، فقد تحدث عن الموهبة الخاصة في تمييز جيد الشعر من رديئه وهو بحث طرقه محمد بن سلام الجمحي في كتابه طبقات فحول الشعراء^(٢)، والآمدي يذكر أنه نقل هذا الحديث عن ابن سلام وعن دعبل الخزاعي^(٣).

وهو يؤكد في هذا الفصل دور طول الملابس، واستمرار الدربة لاكتساب الخبرة «وإنه ليس في وسع كل أحد منهم أن يجعلك - أيها السائل المتعنت أو المسترشد المتعلم - 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 بعلّة قاطعة، ولا حجة باهرة،

(١) الموازنة ج ١ ص ١٠٠.

(٢) طبقات فحول الشعراء تحقيق الأستاذ محمود محمد شاكر ص ٦ - ٨.

(٣) الموازنة ج ١ ص ٤١٣.

وإن كان ما اعترضت به اعتراضاً صحيحاً، وما سألت عنه سؤالاً مستقيماً، لأن ما لا يدرك إلا على طول الزمان، ومرور الأيام لا يجوز أن يحيط محيط به في ساعة من نهار^(١)» ويضيف الآمدي إلى هذا الحديث ملاحظة الموهبة الخاصة التي تساعد على النبوغ في فرع خاص من العلم «فقد يتأتى جنس من العلوم لطالبه ويتسهل، ويمتنع عليه جنس آخر ويتعذر، لأن كل امرئ إنما ييسر له ما في طبيئته قبله، وما في طباعه تعلمه.

فينبغي - أصلحك الله - أن تقف حيث وقف بك، وتقنع بما قسم لك، ولا تتعدى إلى ما ليس من شأنك، ولا من صناعتك^(٢).

ومن الملاحظات الدقيقة التي أثارها الآمدي، إدراكه العميق لأهمية الصياغة وحسن التأليف والتركيب في إضاءة المعنى، فيقول:

«وينبغي أن تعلم أن سوء التأليف ورداءة اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ويفسده ويعميه، حتى يحوج مستعميه إلى طول تأمل، وهذا مذهب أبي تمام في عظم شعره.

وحسن التأليف وبراعة اللفظ، يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسناً ورونقاً، حتى كأنه أحدث فيه غرابة لم تكن، وزيادة لم تعهد، وذلك مذهب البحثري، ولهذا قال الناس: لشعره ديباجة، ولم يقولوا ذلك في شعر أبي تمام.

وإذا جاء لطيف المعاني في غير بلاغة، ولا سبك جيد، ولا لفظ حسن كان ذلك مثل الطراز الجيد على الثوب الخلق، أو نقش العبير على خد الجارية القبيحة الخد^(٣).

ويقول في موضع آخر «وصحة التأليف في الشعر وفي كل صناعة هي أقوى دعامة بعد صحة المعنى، فكل من كان أصح تأليفاً، كان أقوم بتلك الصناعة ممن اضطرب تأليفه^(٤)».

(١) المصدر السابق ج ١ ص ٤١٥.

(٢) الموازنة ج ١ ص ٤١٩.

(٣) المصدر السابق ج ١ ص ٤٢٥.

(٤) الموازنة ج ١ ص ٤٢٨.

فوظيفة اللغة ليست وسيلة خادمة للفكر والإحساس فحسب، بل هي إلى جانب هذه الوظيفة الأساسية غاية في ذاتها، والكاتب والشاعر الماهر هو من يظن إلى هذه الحقيقة^(١)، فالصياغة لها الحظ الوافر في تقويم الشعر، واستخراج جيده «فالتفرقة لا تكون بالمعاني وحدها، وإنما ينظر إلى بحر الشاعر، وجنس شعره، وبلاغته وقدرته، وتمكن خاطره، واستواء طريقته... ورداءة الكلام منظومة ومنثورة، ليست من أجل رداءة المعنى فقط، بل تكون أيضًا من أجل رديء اللفظ، وقبيح النظم، وسوء التأليف^(٢)».

وتأسيسًا على هذا يظن الآمدي إلى الفرق الواضح بين الشعر والفلسفة وأن الاحتفال بالمعاني على حساب الصياغة تخرج الشعر عن طبيعته، بل تصرف المؤلف عن أن يوصف بالشاعرية.

«فإذا كانت طريقة الشاعر غير هذه الطريقة، وكانت عبارته مقصرة عنها ولسانه غير مدرك لها، حتى يعتمد دقيق المعاني من فلسفة يونان أو حكمة الهند أو أدب الفرس، ويكون أكثر ما يورده منها بألفاظ متعسفة ونسج مضطرب، وإن اتفق في تضاعيف ذلك شيء من صحيح الوصف وسليم النظر، قلنا له: قد جئت بحكمة وفلسفة ومعان لطيفة حسنة، فإن شئت دعوناك حكيماً، أو سميناك فيلسوفاً، ولكن لا نسميك شاعراً ولا ندعوك بليغاً^(٣)».

فقد أدرك هذا الناقد الفذ العلاقة الحميمة بين اللغة الشاعرة وبين المعنى، واستطاع أن يحدد لنا صفة المؤلف الذي يهتم بالمعاني على حساب الألفاظ، فالشعر ليس لفظاً أو معنى وإنما هو صياغة وحسن تأليف تجتمع فيه الألفاظ بالمعاني اجتماع الروح بالجسد فتدب فيه الحياة.

(١) النقد المنهجي د. مندور ص ١١٨ .

(٢) الموازنة ٣ / ٤٧١ .

(٣) الموازنة ج ١ ص ٤٢٤ - ٤٢٥ .

وعلى الرغم من أن الآمدي قد استوعب ثقافات عصره، واطلع على حكمة اليونان والفرس وغيرها من الأمم كما يتضح من عرضه لفلسفة أرسطو في الخلق^(١)، وأقوال بزرجمهر في البلاغة^(٢) إلا أنه لم يتأثر بها في دراسته لشعر أبي تمام والبحري، كما فعل قدامة الذي عكس في كتابه نقد الشعر تأثره العميق بتعاليم أرسطو، وقد رد عليه الآمدي قائلاً:

«وقد غلط بعض المتأخرين في هذا الباب ممن ألف في نقد الشعر كتاباً، غلطاً فاحشاً فذكر أن المدح بالحسن والجمال، والذم بالقبح والدمامة ليس بمدح على الحقيقة، ولا ذم على الصحة وخطأ كل من يمدح بهذا أو يذم بذلك، فعدل بهذا عن مذاهب الأمم كلها عريبها وعجميها، وأسقط أكثر مدح العرب وهجائها وقد بينت قبح غلطه في هذا تبيناً شافياً مستقصى في كتاب منفرد^(٣)». والكتاب الذي يعنيه هو «تبيين غلط قدامة في نقد الشعر»، «وقد ألفه لأبي الفضل محمد بن الحسين بن العميد، وقد قرئ عليه وكتب خطه في سنة خمسة وستين وثلاثمائة^(٤)»، وقدامة هذا نقل كلام أرسطو في كتابه «الخطابة»، فأرسطو يقول:

«لنتحدث عن الفضيلة والرذيلة، عن الجميل والقبيح، لأنها أهداف من يمدح أو يهجو.. والفضيلة كما يبدو هي حاسة البحث عن الخير والمحافظة عليه، وهي كذلك حاسة تدفع إلى أداء الخدمات الجليلة الكثيرة بكل أنواعها، وفي كل الحالات، وأجزاء الفضيلة هي: العدل والشجاعة، والعفة، والسخاء، وعلو الهمة، والكرم، والحلم، والكياسة، والفطنة^(٥)»، ويتأثر بهذا قدامة ويحاول أن يطبقه على الأدب العربي فيقول: «إنه لما كانت فضائل الناس من حيث هم ناس، لا من طريق ما هم مشتركون فيه

(١) المصدر السابق ج ١ ص ٤٢٦.

(٢) المصدر السابق ج ١ ص ٤٢٨.

(٣) المصدر السابق ج ٢ ص ١٧٥.

(٤) معجم الأدباء ج ٨ ص ٨٦.

(٥) النقد الأدبي الحديث د. محمد غنيمي هلال ص ١٧٧.

«الكتاب الأول من الخطابة ص ١٣٦٦ ب، س ١ - ٣».

مع سائر الحيوان، على ما عليه أهل الألباب من الاتفاق في ذلك، إنما هي العقل والشجاعة والعدل والعفة، كان القاصد لمدح الرجال بهذه الأربع الخصال مصيباً، والمداح بغيرها مخطئاً، ثم قد يجوز مع ذلك أن يقصد الشاعر للمدح منها بالبعض والإغراق فيه دون البعض^(١).

ولم يقتصر نقد الأمدي لقدامة على مناقشة القضايا النقدية العامة، وإنما تجاوز هذا إلى تصحيح المصطلحات التي غلط فيها قدامة فمنها تسميته للمطابقة «التكافؤ».

«وهو من نعوت المعاني، وهو أن يصف الشاعر شيئاً أو يذمه أو يتكلم فيه بمعنى ما، أي معنى كان، فيأتي بمعنيين متكافئين، والذي أريد بقولي متكافئين في هذا الموضع، متقاولمان، إما من جهة المضادة أو السلب أو الإيجاب أو غيرها من أقسام التقابل^(٢)» ومن الفقرة السابقة يتضح ارتباط قدامة في تحديده لمعنى المطابقة، فغير في لقيه وسماه التكافؤ ويقول الأمدي «وهذا باب أعني المطابق، لقيه أبو الفرج قدامة بن جعفر «الكاتب» في كتابه المؤلف في نقد الشعر «المتكافئ» وسمي ضرباً من المتجانس «المطابق»، وهو أن تأتي بالكلمة مثل الكلمة سواء في تأليفها واتفاق حروفها، ويكون معناها مختلفاً.

وما علمت أن أحداً فعل هذا غير أبي الفرج فإنه وإن كان هذا اللقب يصح لموافقته معنى الملقبات وكانت الألقاب غير محظورة، فإني لم أكن أحب له أن يخالف من تقدمه، مثل أبي العباس عبد الله بن المعتز وغيره، ممن تكلم في هذه الأنواع وألف فيها، إذ قد سبقوه إلى التلقيب وكفوه المؤونة^(٣)» والأمدي متأثر بابن المعتز وينقل عنه كثيراً في كتابه، ويدعو هنا قدامة إلى عدم الخروج على الألقاب التي وضعها من سبقه من العلماء.

(١) نقد الشعر قدامة بن جعفر.

(٢) نقد الشعر ص ١٦٣.

(٣) الموازنة ج ١ ص ٢٩١.

كذلك يرد الآمدي على قدامه في مناقشته لمسألة «المعاظلة» فقدامة يفسرها بأنها فاحش الاستعارة^(١)، ولكن الآمدي يفسرها في معرض حديثه عن سوء النسج وتعقيد النظم بقوله: «هي شدة تعليق الشاعر ألفاظ البيت بعضها ببعض، وأن يداخل لفظة من أجل لفظة تشبهها أو تجانسها، وإن أخل بالمعنى بعض الإخلال، وذلك كقول أبي تمام:

خَانَ الصَّفَاءُ أَخٌ خَانَ الزَّمَانُ أَخًا

عنه فلم يتخوَّن جسمه الكمد^(٢)

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، وتخون» وقوله «أخ، أخا».

وإذا تأملت المعنى، مع ما أفسده من اللفظ لم تجد له حلاوة ولا فيه كبير فائدة لأنه يريد: «خان الصفاء، أخ خان الزمان أخا من أجله إذ لم يتخون جسمه الكمد» ولكن أبا الفرج «قد ذكر ذلك في كتابه المؤلف في نقد الشعر، ومثّل له أمثلة، فغلط في أمثلة المعاظلة غلطاً قبيحاً، وقد ذكرت ذلك في كتاب بينت فيه جميع ما وقفت عليه من سهوه وغلطه^(٣)»، فقدامة يخلط بين الاستعارة المستهجنة وبين سوء النسج ورداءة التأليف أو المعاظلة، لأن حسن النظم أمر لم يلتفت إليه قدامة، ولم يلاحظه، ولكن الآمدي يقع عليه بحسه النقدي السليم، وهو ما نسميه اليوم بتعقد البنائية ويدعو الآمدي الشعراء إلى الابتعاد عن المعاظلة.

وتبلغ دقة الآمدي درجة عالية من الحس الفني، فهو يفرق بين «شدة تعليق الشاعر ألفاظ البيت بعضها ببعض» وهي المعاظلة - وتعليق الشاعر للألفاظ يعطي إحياء باقتسارها وإن لم تكن مناسبة - وبين قولهم: هذا كلام يدل بعضه على بعض، ويأخذ بعضه برقاب بعض.

(١) نقد الشعر ص ٢٠١.

(٢) شرح التبريزي ج ٤ ص ٧٤.

(٣) الموازنة ج ١ ص ٢٩٤ - ٢٩٥.

فيقول: إنهم لم يريدوا هذا الجنس من النثر والنظم، ولا قصدوا هذا النوع من التأليف، وإنما أرادوا المعاني إذا وقعت ألفاظها في مواقعها، وجاءت الكلمة مع أختها المشكلة لها التي تقتضي أن تجاورها لمعناها، إما على الاتفاق أو التضاد حسبما توجبه قسمة الكلام، وأكثر الشعر الجيد هذه سبيله^(١)» ويضرب الأمثلة لتوضيح الفرق بين المعازلة وبين أن ينبئ صدر البيت عن عجزه، يقول زهير بن أبي سلمى:

سئمتُ تكاليفَ الحياةِ ومن يَعِشْ

ثمانينَ حولاً لا أبَا لكِ يَسْأَمِ

لما قال: (ومن يعيش ثمانين حولاً) وقدم في أول البيت (سئمت) اقتضى أن يكون في آخره (يسأم^(٢)).

الصدق والكذب في الشعر:

ويظل الآمدي محتوياً ثقافة عصره متأثراً بابن المعتز، قارئاً لآراء وحكمة اليونان والهند والفرس، ويتعرض لآراء بزرجمهر، ويشرحها ولكن المقاييس السائدة تغلب عليه، حين يتصدى لشرح قول بزرجمهر عن فضائل الكلام: أن يكون الكلام صدقاً، فيقول: «والشاعر لا يطالب بأن يكون قوله صدقاً^(٣)» ويمثل هذا الحديث دفع الشعراء إلى مضايق الكذب والنفاق والرياء، ومن أخطر المبادئ التي نادى بها نقاد ذلك العصر استبدال الغايات النفعية للشعر بالغايات الخلقية^(٤).

وذلك بأن جوّزوا للشاعر الاستغراق في الكذب، «فمن فضائل الشعر أن الكذب الذي اجتمع الناس على قبحه - حسن فيه، وحسبك ما حسن الكذب واغتفر له قبحه^(٥)».

(١) الموازنة ج ١ ص ٢٩٧.

(٢) المصدر السابق ج ١ ص ٢٩٨.

(٣) المصدر السابق ج ١ ص ٤٢٨.

(٤) النقد الأدبي الحديث د. غنيمي هلال ص ٢١٩ وما بعدها.

(٥) العمدة ج ١ ص ٢٢.

ويرون أن «حسن البلاغة أن يصور الحق في صورة الباطل والباطل في صورة الحق»^(١) وقد دفعهم إلى هذا تحول الغرض من المدح كتعبير عن عاطفة صادقة دون أن تنتظر ثواباً إلى التسول وجمع الصلات.

«ولم تكن العرب تتكسب بالشعر، بل إن الغالب على طباعهم هو الأنفة من السؤال بالشعر وقلة التعرض به لما في أيدي الناس إلا فيما لا يزيّر بقدر ولا بمروءة كالغلبة النادرة والمهمة العظيمة، وإنما يصنع أحدهم ما يصنع فكاهة أو مكافأة عن يد لا يستطيع أداء حقها إلا بالشعر إعظاماً لها، حتى نشأ النابغة الذبياني يمدح الملوك وقبل الصلة على الشعر وخضع للنعمان بن المنذر، وكان قادراً على الامتناع عنه بمن حوله من عشيرته، أو من سار إليه من ملوك غسان، فسقطت منزلته، فلما جاء الأعشى جعل الشعر متجراً يتجر به نحو البلدان»^(٢).

ثم بالغ النقاد بعد ذلك وبدأوا يحرضون الشعراء على النفاق والكذب، بل حاولوا أن يجدوا هذا سنداً من الدين، وقد أورد ابن رشيق هاتين القصتين يدل بهما على أنه لا يعد الكذب في المدح نفاقاً يقول: مرّ غيلان بن خرشة الضبي مع عبدالله بن عامر بنهر أم عبدالله الذي يشق البصرة، فقال عبدالله بن عامر: ما أصلح هذا النهر لأهل هذا المصر، فقال غيلان: أجل والله أيها الأمير، يتعلم فيه العوم صبيانهم، ويكون لسقياهم ومسيل مياههم، ويأتيهم بميرتهم قال: ثم مر غيلان يساير زياداً على ذلك النهر، وكان عادي ابن عامر فقال له: ما أضر هذا النهر لأهل هذا المصر، فقال غيلان: أجل والله أيها الأمير، تندى منه دورهم، ويغرق فيه صبيانهم، ومن أجله يكثر بعوضهم، فكره الناس من البيان مثل هذا» ثم يعقب ابن رشيق قائلاً:

«والذي أراه أنا أن هذا النوع من البيان غير معيب بأنه نفاق، لأنه لم يجعل الباطل حقاً على الحقيقة، ولا الحق باطلاً، وإنما وصف محاسن شيء مرة، ثم وصف

(١) المصدر السابق ج ٢ ص ٢٤٧.

(٢) المصدر السابق ج ١ ص ٨١ - ٨٢.

مساوئه مرة أخرى، كما فعل عمرو بن الأهتم بين يدي رسول الله ﷺ، وقد سأل عن الزبرقان بن بدر فأثنى خيراً فقال: مانع لحوزته، مطاع في أنديته، فلم يرض الزبرقان بذلك وقال: أما إنه قد علم أكثر مما قال، ولكن حسدني لشرفي، وفي رواية أخرى: حسدني مكاني فيك، يخاطب النبي (ﷺ) فأثنى عليه عمرو شراً وقال: أما لئن قال ما قال، لقد علمته ضيق الصدر، زمر المروءة، أحقق الأب، لنيم الخال، حديث الغنى، ثم قال: يا رسول الله والله ما كذبت عليه في الأولى ولقد صدقت في الآخرة، ولكن أرضاني فقلت بالرضا، وأسخطني فقلت بالسخط^(١).

ولكنني أرى أن هناك فرقاً واضحاً بين موقف غيلان بن خرشة من نهر أم عبدالله في حالتيه، وبين موقف عمرو بن الأهتم من الزبرقان بن بدر، فالنفاق وهو أن تظهر خلاف ما تبطن طلباً لمنفعة خاصة، يجسده موقف غيلان بن خرشة الذي مدح نهر أم عبدالله لأن ابنها كان برفقته إرضاء له وتزلفاً، ثم يعود ليذم نفس النهر لمسايرته زياداً الذي كان يعادي عبدالله بن عامر، والغرض من الموقفين إرضاء عاطفة المرافق له بغض النظر عن شعور القائل، ولا بد أن يكون غيلان يضمّر خلاف ما يظهر في واحد من الموقفين.

أما موقف عمرو بن الأهتم فبعيد كل البعد عن موقف غيلان فهو يعبر عن عاطفته الخاصة بكل وضوح وليس أدل على هذا من قوله «ولكن أرضاني فقلت بالرضا، وأسخطني فقلت بالسخط».

وطلباً لتحقيق أعلى الصفات للممدوح عصف النقاد بكل القيم وشجعوا الشعراء على الكذب، وتجاوزوا عن قول البهتان، وقذف المحصنات، وشهادة الزور، فالشعر لا يخضع عندهم للمقاييس الأخلاقية «وأكثره مبني على الكذب والاستحالة من الصفات الممتنعة، والنعوت الخارجة عن العادات، والألفاظ الكاذبة، من قذف المحصنات وشهادة الزور، وقول البهتان^(٢)».

(١) العمدة ج ١ ص ٢٤٨.

(٢) الصناعتين ص ١٤٢ - ١٤٣.

كما أن معظم هؤلاء النقاد تأسيساً على فكرتهم تلك يطلبون من الشاعر أن يفرق في المبالغة، وأن يغلو في وصفه، فالمرزباني يقول:

رأيت أهل العلم بالشعر يفضلون قول الأعشى:
وَإِذَا تَجَيَّءُ كَتِيبَةٌ مَلْمُومَةٌ
خِرْسَاءٌ يَخْشَى الذَّائِدُونَ نَهَالَهَا
كَنْتُ الْمَقْدَمَ غَيْرَ لَابِسٍ جُنَّةٍ
بِالسَّيْفِ تَضْرِبُ مُغْلِمًا أَبْطَالَهَا

على قول كثير:

على ابن أبي العاصي دِلاصُ حَصِينَةٍ
أَجَادَ الْمُسَدِّي سَرْدَهَا وَأَذَالَهَا
يَوْوُدُ ضَعِيفَ الْقَوْمِ حَمْلُ قَتِيرِهَا
وَيَسْتَضِلُّ الْقَوْمُ الْأَشْمُ اخْتِمَالَهَا

لأن المبالغة أحسن عندهم من الاقتصار على الأمر الوسط، والأعشى بالغ في وصف الشجاعة حتى جعل الشجاع شديد الإقدام بغير جُنَّة، على إنه وإن كان لبس الجنة أولى بالحزم، وأحق بالصواب ففي وصف الأعشى دليل قوي على شدة شجاعة صاحبه، لأن الصواب له ولا لغيره إلا لبس الجنة^(١).

وقد ظهر أثر هذه الدعوة على الأمدي في موازنته فقد عنون أحد الفصول بالعنوان التالي «ومما يجب في مدح الخلفاء - كانت تلك حالهم أو لم تكن - ذكر التقي والورع^(٢)» فلا بأس من تزييف الحقائق في هذه القضية بل يجب أن ينسب للخليفة التقي والورع وإن كان زنديقاً فاجراً.

(١) الموشح ص ٢٢١ - ٢٣٢.

(٢) الموازنة ج ٢ ص ٣٥٩.

والدكتور مندور يقول: إنه لا يعرف معنى قول الآمدي «والشاعر لا يطالب بأن يكون قوله صدقاً» ثم تمسكه بعد ذلك بصحة المعنى، «والذي يبدو لنا هو أنه يقصد بالصدق صدوره عما وقع فعلاً، فالشعر كما هو معلوم ليس من الضروري أن يكون صادراً عن الواقع لكي لا يتهم بالكذب، وإنما يكفي أن يكون صادراً عن واقع نفسي^(١)».

والواقع أن المعنى واضح، ولا يحتاج إلى التخريج الذي افترضه د. مندور. وقد طغى هذا المقياس على أساليب تحليل الأغراض الشعرية عند الآمدي وظهر أثره في تفسيره لفن الرثاء بقوله:

«اعلم أن تأبين الميت كمدح الحي لا فرق بينهما إلا ما يفترق بذلك من ذكر التوجع وأنواعه^(٢)».

كما أنه يلزم الشعراء طريقة واحدة في اظهار العاطفة تجاه الحبيب وهي «التوله لا التجلد والصبر^(٣)»، مع أن ميزان هذا هو صدق الشعور.

ملاحظات على منهج الآمدي:

بعد هذا العرض السريع لمنهج الآمدي في موازنته وبعد التقاط القضايا النقدية التي طرحها، لتكون أسساً يبني عليها مقاييسه في الموازنة، بعد هذا من المهم أن نستعرض رأي بعض الباحثين في هذا المنهج، فالأستاذ طه إبراهيم يرى أن الآمدي كان متأثراً في موازنته بقصة أم جندب^(٤)، ويكرر هذا الرأي الدكتور شوقي ضيف ويضيف إليه أنه تأثر أيضاً بفكرة النقائض^(٥) وهما يشيران إلى قول الآمدي:

(١) النقد المنهجي ص ١٢٨.

(٢) الموازنة ٣ / ٤٦٩.

(٣) الموازنة ج ٢ ص ٣٧ - ٣٨.

(٤) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ١٧٩.

(٥) النقد - شوقي ضيف ص ٦٨.

«وكان الأحسن أن أوازن بين البيتين أو القطعتين إذا اتفقا في الوزن والقافية، وإعراب القافية ولكن هذا لا يكاد يتفق مع اتفاق المعاني، التي إليها المقصد وهي المرمى والغرض^(١)».

والواقع أن في هذا ظلماً كبيراً لهذا الناقد الفذ، فهو وإن تأثر بمناهج سبقته كفكرة النقائض وقصة أم جندب، فإنه لم يقم عليها لا يعدوها بل عدل منها وحوّر، عندما وجد هذه المناهج لم تعد تتفق مع الموازنة المنهجية الصحيحة، فمنهج في بدايته تجريبي يغير في أثنائه ويبدل ويضيف.

فالموازنة في فكرة النقائض تقوم حول الشاعرين ينشئان قصيدتين طلباً للموازنة بينهما، يحاول كل منهما التفوق على الآخر وكذلك الأمر في قصة أم جندب، عندما طلبت من زوجها امرئ القيس وعلقة الفحل أن يؤلفا قصيدتين في موضوع محدد لكي تقوم بعقد الموازنة، فهذه ليست موازنة يمكن تطبيقها على الشعر كمنهج يمكن بواسطته الوصول إلى الجيد والريء عند كل شاعر، أضف إلى هذا أن عقد الموازنة بين شاعرين على أساس الوزن والقافية وإعرابها «لا يمكن أن تأتي بفائدة أو تبصرنا بشيء عن الشاعرية، لأن هذه ليست إلا ثوباً خارجياً لما في الشعر من فكر وإحساس أو تصوير^(٢)» وقد أدرك هذا الأمدي وهو يحاول أن يطبق منهجه، فلما وجدته لا يفي بالغرض ولا تقوم على أساسه موازنة صحيحة، عدل فيه اعتماداً على إدراكه العميق لقضية اللفظ والمعنى، فوجهه الوجهة الصحيحة لكي تتم الموازنة بين الشاعرين في معنى واحد تعاوراه، وتناوله كل منهما بصياغة خاصة.

والأمدي يرى أن مدخل الموازنة هو المعاني خاصة، ولكن الموازنة الفعلية تتم بين طريقة الصياغة عند كل منهما «ولما كانت طريقة الشاعر وجنس شعره على ما وصفته لا يتبين إلا لطائفة من الناس، وهم ذوو البلاغة، وأهل الأطباع النقية والقرائح السليمة،

(١) الموازنة ج ١ ص ٤٢٩.

(٢) النقد المنهجي ص ١٤٢.

وكان من سواهم لا يعلمه ولا لهم جملة حتى تقع الموازنة فيه بين بيت وبيت وبين معنى ومعنى، وجب أن أعدل في المراثي أيضاً إلى انتزاع الأبيات المتفقة المعاني من كل قصيدة من قصائدهما، وأنواعهما أنواعاً وأوزان بين أبيات كل نوع، على حسب ما فعلت في الأبواب المتقدمة من هذا الكتاب، حتى يظهر الفضل في المعاني خاصة وبالله أستعين^(١)».

وليس هذا عدولاً عن المنهج، وإنما دخولاً حقيقياً فيه وتثبيتاً لأركانه، وتصحيحاً لمساره، فهو إن تأثر بأساليب كانت شائعة في عصره فليس في هذا ما يعيبه، إلا إذا التزم بها ولم يحاول تخطيها إلى المنهج العلمي الصحيح، وهذا ما فعله الآمدي فتفرد فيه.

أما الدكتور عبدالقادر القط، فإنه يرى أن الآمدي عندما عدل عن منهجه الذي وعد به في بداية الموازنة، «أسقط ما كان يمكن أن ينتهي إلى شيء من الدراسة المنهجية في المقارنة بين قصائد كاملة، واكتفى بالمقارنة بين «معنى ومعنى»، مرتباً هذه المعاني حسب بناء القصيدة العربية الطويلة القديمة من وقوف بالديار ونسيب ووصف ومدح مفتتاً كل «غرض» من هذه الأغراض إلى أجزاء أصغر^(٢)» ويقول أيضاً:

«إن الآمدي كان يستطيع لولا انشغاله بتلك النظرات الجزئية - أن يختار لأبي تمام قصيدة مما يمثل نموذجاً مكتملاً لشعره فيحللها ويقارن بينها وبين قصيدة مماثلة للبحثري، لكن النقد العربي لم يعرف هذا الأسلوب من التحليل لنص كامل - وظل يعني - كما ذكرنا - بالأبيات المفردة المنتزعة من سياقها^(٣)».

والواقع أن طبيعة بناء القصيدة العربية في تلك العصور لا تتيح للناقد أن ينظر إليها نظرة كلية، فالأوائل في الشعر لم يولوا الوحدة العضوية في القصيدة عناية تذكر

(١) الموازنة ج ٣: ٤٧٢.

(٢) النقد العربي القديم والمنهجية بحث منشور في مجلة فصول، العدد الثالث، أبريل سنة ١٩٨١ ص ١٥.

(٣) المرجع السابق ص ١٦.

«إذ كانت تتوالى أبيات القصيدة على نحو لا يبرره إلا واقع حياة البدوي ومشاعره النفسية، فكان غالباً ما يتخيل أنه في رحلة فيصادف أطلال منازل الأحبة ورسومها فيقف يبكيها^(١)».

وحتى في العصور الإسلامية بدأ تنظيم أجزاء القصيدة كمنهج عام اعتماداً على الموروث من الشعر الجاهلي، ولكن ظلت المعاني الجزئية هي التي تتناثر في القصيدة، ولهذا كان من عيوب الشعر «التضمن» وهو أن يحتاج بيت الشعر إلى البيت الذي يليه ليكمل معناه^(٢).

وقد عابوا على امرئ القيس قوله «وهو مضمَّن»:

أَبْعَدَ الْحَارِثِ الْمَلِكِ بْنِ عَمْرِو
وَبَعْدَ الْمَلِكِ حُجْرٍ ذِي الْقِبَابِ
أُرَجِّي مِنْ صُرُوفِ الدَّهْرِ لَيْناً
وَلَمْ تَغْفُلْ عَنِ الصُّمِّ الْهَضَابِ^(٣)

والمضمَّن عيب شديد وخير الشعر ما قام بنفسه وخير الأبيات عندهم ما كفى بعضه دون بعض^(٤).

فكيف يتأتى للآمدي بعد هذا أن يجد قصيدة واحدة كاملة لأبي تمام أو للبحتري تدور حول معنى واحد؟

وكأن الآمدي كان يتوقع هذا عندما قال:

«فلا يمكن الموازنة بين قصيدة وقصيدة كما لم يمكن ذلك في قصائد المدح، لأن القصيدة الواحدة تتضمن من المعاني ما ليس في القصيدة الأخرى^(٥)».

(١) النقد الأدبي الحديث د. غنيمي هلال ص ٢٠٨.

(٢) الموشح ص ٢٣.

(٣) المصدر السابق ص ٤٣.

(٤) المصدر السابق ص ٤٠٥.

(٥) الموازنة ج ٣ / ٤٦٩.

ولهذا نزع الآمدي إلى التقاط المعاني الجزئية داخل كل «غرض» من الأغراض الشعرية وعقد موازنته على أساسه.

ولكن الأستاذ طه إبراهيم ينعى عليه هذا المنهج، ويرى أنه أضعف ناحية في كتابه، فهو يعتقد أن الآمدي قصر موازنته على ديباجة الشعر بينما كان في «وسعه أن يتتبع الأغراض الشعرية والمعاني متى جاءت في تلك الأغراض، ثم يوازن بين ذلك عند الشاعرين ويصل إلى حكم إلا يكن عدلاً كله فهو مقارب للعدل والإنصاف.

وكان في وسعه أن يوازن بين صاحبيه في الوصف والمدائح والمراثي والهجاء وفي الإحساسات وفي الأخيلة الشعرية، التي جاءت في تضاعيف تلك الأغراض، دون أن يتقيد بالأعاريض والقوافي».

ويستطرد الأستاذ طه إبراهيم قائلاً: «وكان تطبيق هذه الطريقة على ديباجة الشعر خطأ جسيماً، وكيف نترك الجوهر ونذهب للعرض، كيف ندع اللباب، ونوازن بين شاعرين في أشياء تقليدية ليست إلا مواضع؟ كيف ندع الأغراض الشعرية ونوازن بين عناصر الديباجة في الشعرين؟ لأبي تمام مرث رائعة، وشعر في الطبيعة غزير، ونظرات في الكون، وللبحثري شعر في ذلك كله، في مثل هذه الأمور تكون الموازنة^(١)».

أقول إن هذا من الأستاذ طه إبراهيم فيه تجن عظيم على الآمدي، وسوق للمآخذ دون ترو، فمعروف أن هذا الحديث من الأستاذ طه كان في زمن الموازنة الناقصة، والتي لم يكن قد ظهر منها آنذاك إلا القسم الأول الذي يقل عن ثلث الكتاب.

وكان ينبغي أن تكون هذه المآخذ أقل حدة، إذ قد يكون هذا الجزء المفقود هو الذي يحمل بين طياته ما يسأل عنه الأستاذ طه إبراهيم.

(١) تاريخ النقد عند العرب ص ١٨٠ - ١٨١.

والحقيقة لا تعدو هذا الافتراض، فالجزء الثالث الذي صدر حديثاً بتحقيقنا فيه كل الموضوعات التي تمنى الأستاذ طه إبراهيم أن تنصرف إليها الموازنة، وباستعراض أبواب هذا القسم الجديد نجدها تشمل كل ما تساءل عنه الأستاذ طه إبراهيم، ولا بأس من إيراد هذه الأبواب وبعض معانيها الجزئية، فقد وازن بينهما في الأغراض التالية: وصف قصائدهما، وصف الرياض والسحاب، وذكر الأبنية، باب وصف الغلمان واستهوائهم، باب فيما جاء عنهما في الرياض والأنوار والشراب ومعاطاة الندمان وما يتصل بذلك ويدخل في معناه - باب الجود - باب المراثي - كتاب البأس والنجدة ما قالاه في الفخر والاعتذار، وقد اشتمل باب المراثي مثلاً على المعاني التالية:

عموم الفجيعة وجلالة الرزء - البكاء على الفقيد - زوال الصبر عن المفجوع - ذم الدهر والأيام لاخترامها الفقيد - تولي العيش وذهابه وتغير الأشياء لفقده - تخطي المنايا إلى الأشرف فالأشرف والأفضل فالأفضل - ذكر الخيل والسلاح وقبحهما بعد الميت وبكائهما عليه - ذكر تأسف من لم يشهد المقتول فيحيمه أو يموت دونه - ذكر السؤدد والمجد والعلي وبكائهما على الميت وقبحهما بعده - ذكر انقطاع الرجاء والأمل من الطالبين وقعودهم عن الطلب - ذكر سقوط الحزن وخفة المصائب بعد الفقيد - ذكر شماتة الأعداء والحساد وتهديد القاتلين - ذكر صبر المقتول واختياره القتل على الفرار - ذكر تحقير القاتل وتهوين أمره - ذكر القبور والدعاء لها بالسقيا - وتشجيع الميت وذكر الدفن والكفن - الذكر الجميل وحسن الحديث بعد الفقيد وذكر تعديد مناقب الميت بعده - ذكر من يخلف الميت ويسد مسده - مرثية الصغار^(١)، وعلى مثل هذا النسق جاء باب الجود وكتاب البأس والنجدة.

ألا تكفي هذه الأبواب لتغطية الأغراض الشعرية ومعانيها التي قال فيها الشاعران؟ فاعتراض الأستاذ طه إبراهيم بعد هذا لا محل له، لأن الأمدي لم يقصر الموازنة على الديباجة الشعرية، وإنما تخطاها إلى الأغراض الشعرية الأخرى بكل تفاصيلها.

(١) الموازنة ج ٣ / ٤٧٣.

التزامه بالمنهج:

يبقى بعد هذا أن نستطلع من مدارستنا لكتاب الموازنة المدى الذي ذهب إليه
الأمدي في التزامه الإطار العام لمنهج الموازنة الذي سبق أن حددت قسماته.

فمن ناحية ترتيب الموضوعات، حرص على التزام عنوان الفصل، فيورد
الأبيات التي قالها الطائيان، في معنى محدد وإذا تعلق بهذه الأبيات بيت لا يتفق
معناه مع الأبيات التي يناقشها، فإنه يؤخره إلى بابه الذي يناسبه فيقول تعليقاً
على قول أبي تمام:

أَيُّهَا الْبَرْقُ بَثْ بِأَعْلَى الْبِرَاقِ

وَاعْتَدُ فِيهَا بِوَابِلٍ غَيِّدَاقٍ^(١)

«وهذا بيت جيد ووصله ببيت هو غاية في الحسن والحلاوة، نأتي به إن شاء
الله في بابه^(٢)».

وفي باب ما أخطأ فيه البحترى من المعاني^(٣) يقول مناقشاً البحترى:

قِفِ الْعَيْسَ قَدْ أَدْنَى خُطَاهَا كَلَالُهَا

وَسَلْ دَارَ سُغْدَى إِنْ شَفَاكَ سُؤَالُهَا^(٤)

«فإن قيل: وإنما قال «قد أدنى خطاها كلالها» ليعلم أنه قصد الدار من شقة
بعيدة، قيل: العرب لا تقصد الديار للوقوف عليها، وإنما تجتاز بها، فيقول الرجل
لصاحبه، أو صاحبيه: «قف، وقفاً» ولو كان هناك قصد إليها لكانوا إذا وصلوا لا
يقولون: «قف، ولا قفا» وإنما ذلك تعريج على الديار في سيرهم وسأزيد شرح هذا
المعنى فيما بعد عند ذكر الوقوف على الديار^(٥)».

(١) شرح التبريزي ج ٢ ص ٤٤٧.

(٢) الموازنة ج ١ ص ٤٦٤.

(٣) المصدر السابق ج ١ ص ٣٧١.

(٤) ديوان البحترى ج ٣ ص ١٦٢٩.

(٥) الموازنة ج ١ ص ٣٧٩.

فالآمدي لا يستطرد في الحديث ليخرج عن موضوع المناقشة وإنما يلتزم القضية المطروحة للبحث، ويستوفي باقي القضايا في بابها، وقد وفى بما وعد وذلك عندما ناقش البيت نفسه ولكن ضمن قضية أخرى هي ذكر الوقوف على الديار وقد أفاض في الحديث عن هذا الموضوع إفاضة استغرقت أكثر من ست صفحات^(١).

والآمدي إن استطرد فإنه يفعل ذلك بدافع من حرصه على عرض رأيه معززاً بما قيل في المعنى الذي يذهب إليه، ففي باب «نوح الحمام»^(٢) يدافع عن أبي تمام في قوله:

لَا تَنْشِجَنَّ لَهَا فَإِنَّ بُكَاءَهَا

ضَجِكَ وَإِنَّ بُكَاءَكَ اسْتَغْرَامُ

ويرد على من عابوه، ثم يستطرد في ذكر المعاني التي طرقها الشعراء قبله في نوح الحمام، ثم يقول في نهاية الفصل «وهذا الفصل ليس من الاحتجاج لأبي تمام في أبياته، وقد كان يجوز أن أتعدها واقتصر أيضاً على بعض الشواهد ولكن وجدت ذلك متمماً للباب فأوردته»^(٣)، والحق أن الآمدي استطاع أن يجلو ما شاب هذه القضية من شكوك، فقد أورد الخرافة التي تفسر نوح الحمام الدائم^(٤)، ثم ذكر أنهم قد يجعلون نوحها غناء، وأورد أبياتاً كثيرة، تدل على كثرة محفوظه وثقافته الواسعة، وهو استطرد التفت إليه الآمدي، واستطاع أن يدخله في صميم منهجه.

ومن القضايا التي كان يلتزمها الآمدي في أكثر الأبواب إيراد أحسن ما قيل في كل باب، وذلك بعد أن ينتهي من الموازنة بين أبي تمام والبحثري، حتى «لتعتبر موازنته موسوعة في المعاني الشعرية التي تناولها شعراء العرب في كافة العصور»^(٥).

(١) المصدر السابق ج ١ ص ٤٦٤.

(٢) الموازنة ج ٢ ص ١٤٢.

(٣) المصدر السابق ج ٢ ص ١٥٥.

(٤) المصدر السابق ج ٢ ص ١٤٨.

(٥) النقد المنهجي ص ٣٤١.

غير إنني وجدته خرج في مرة واحدة عن الالتزام بعنوان الفصل وذلك في مناقشته «لما عيب به البحري وليس بعيب^(١)» فإنه بعد أن أورد أربعة عشر بيتاً للبحري، وعرض رأي من عابها ودافع عنه محاولاً إسقاط حججهم أدخل تحت هذا العنوان أبياتاً ثلاثة أقر الأمدي بتعسف البحري فيها وتعقيد ألفاظه وردىء تجنيسه - فيقول في تعليقه على قول البحري:

فَتَى لَمْ يَمِلْ بِالنَفْسِ مِنْهُ عَنِ الْعُلَا

إِلَى غَيْرِهَا شَيْءٌ سِوَاهَا يَمِيلُهَا^(٢)

«فإن سلم من عيب اللحن لم يسلم من عيب التعسف، وليست أعرف بيتاً تعسف في نظمه غير هذا البيت».

ويقول:

«ومن ردىء التجنيس وقبيحه قوله:

أَمِنَّا أَنْ تُصَرَّعَ عَنْ سَمَاحٍ

وَلَا مَالٍ فِي يَدِكَ اصْطِرَاعُ^(٣)

ثم يعلق عليه مقرراً بقبح التجنيس بين «تصرع» و«اصطراع»، ثم يقول:

«ومن ردىء التجنيس قوله:

حُيِّيتِ بِلِ سُقَّيْتِ مِنْ مُعْهُودَةٍ

عهدي غدت مهجورة ما تُعْهَدُ^(٤)»

فالأبيات الثلاثة كان الأولى لها أن تفرد في باب «تعقيد اللفظ وردىء التجنيس»، كما فعل عند أبي تمام، فهو لا يدفع عنها العيب كما يوحي عنوان الفصل الذي أدرجها تحته.

(١) الموازنة ج ١ ص ٣٨١.

(٢) الموازنة ج ١ ص ٤٠٣ وديوانه ج ٣ ص ١٧٨٠.

(٣) المصدر السابق ج ١ ص ٤٠٥ وديوانه ج ٢ ص ١٢٤٦.

(٤) المصدر السابق ج ١ ص ٤٠٦ وديوانه ج ١ ص ٦٢٨.

كما أن الدارس لكتاب الموازنة لا يستطيع أن يغض النظر عن المواضع التي خرج فيها الأمدى عن منهجه، الذي كان أهم دعائمه الموازنة بين معنى ومعنى، فالأمدى قد ينصرف أحياناً إلى إطلاق الأحكام على جملة قصائد دون تحديد أو تعليل، فيقول في نهاية الموازنة في «باب وصف قصائدهما»:

«فأقول في الموازنة بينهما إن عيون شعر أبي تمام أجود من عيون شعر البحتري وهما في جيدهما متساويان، وأطرح إساءات أبي تمام في هذا الباب ولا أعتد بها^(١)». وهو في هذه الأحكام لا يوضح أسباب الاستجادة أو الرداءة ويقول في بداية باب المراثي:

«ولو اعتمدنا بأن نعرف أيهما أشعر في جملة مراثيه حتى نثبت قصائدهما بأسرها في هذا الباب، لم يخلص لأبي تمام إلا قصيدتان وهما «كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر^(٢)»، وقوله «ما زالت الأيام تخبر سائلاً^(٣)»، ومقطوعتان تقومان مقام قصيدة وهي: «أصم بك الناعي وإن كان أسماً^(٤)» وقوله: «أي القلوب عليكم ليس ينصدع^(٥)»، فإنه برز في هذه القصائد فأحسن وأجاد لفظاً ومعنى وسبكاً، حتى كأنها من بحر غير بحره، ومن معدن سوى معدنه، وكان يظهر تقصيره في باقي قصائده، وهي أربع عشرة قصيدة، لأن الجيد منها إنما هو ملح قليلة بين الرديء الساقط ورداءته إما في معناه أو لفظه أو نسجه أو تأليفه، وقد تقدم ذكر جميعها في باب الابتداءات، فكان كثرة رديئة يشينه قليل جيده ويزري به، وكان يظهر فضل البحتري في قصائده، وهي ثلاث عشرة قصيدة لأن كلها جيد لا يكاد يختل من القصيدة شيء ألبتة إن شاء الله، إلا أن تكون القصيدة التي أولها «لأية حال أعلن الوجد كاتمته^(٦)» فإن فيها بيتاً

(١) الموازنة ج ٣ / ٧٠٢.

(٢) شرح التبريزي ج ٤ ص ٧٩ وعجزه: (فليس لعين لم يفض ماؤها عنز)

(٣) المصدر السابق ج ٤ ص ١١٣ وعجزه: (أن سوف تفجع مُسهلاً أو عاقلاً).

(٤) المصدر السابق ج ٤ ص ٩٩ وعجزه: (وأصبح مغنى الجود بعدك بلقعا).

(٥) المصدر السابق ج ٤ ص ٨٩ وعجزه: (وأي نوم عليكم ليس يمتنع).

(٦) ديوان البحتري ج ٣ ص ١٩٥٣ وعجزه: (وأقصر عن داعي الصبابة لائمته).

أو بيتين، فلنا إذا فعلنا ذلك أن نحكم بفضل جملة قصائد البحري على جملة قصائد أبي تمام^(١)».

وإذا كانت الموازنة لا تصح إلا إذا كان هناك نموذجان تعقد بينهما المفاضلة، فإن غياب مساهمة أحد الشعاعين في معنى من المعاني تجعل من العبث منهجياً إirاده وإثباته، فالآمدي يقول:

«ومما لم يقل فيه أبوتام شيئاً وصف الأبنية والبرك، وقد قال البحري في ذلك وأحسن كل الإحسان^(٢)» فما دام أبوتام لم يطرق هذا المعنى، فكان الواجب أن يضرب عنه الذكر صفحاً.

ويستمر الآمدي في تسطير الأحكام على جملة قصائدهما في الرثاء دون أن يعلل، على الرغم من عودته بعد هذا إلى الموازنة بين المعاني الجزئية للرثاء، كدأبه في باقي الأبواب، ويقول عن ابتداءاتهما في الرثاء: إن جملة ابتداءات البحري أجود من ابتداءات أبي تمام^(٣)، وعلى الرغم من أن الآمدي كان يعتمد الاتفاق في المعاني ليقوم الموازنة، فإنه عقد الموازنة بين معان ليس بينهما أي اتفاق، يقول:

(فأما الموازنة بين معاني الأبيات، فليس بين معانيها اتفاق إلا في صدر البيتين الأولين على ما وصفته من أمر البكاء والدمع، فإن أبا تمام قال: «وليس لعينٍ لم يفضْ ماؤها عذراً^(٤)»

وقال البحري:

«وما قَصُرَ مِن دمعٍ ولو كان من دم^(٥)»

وكلاهما جيد في معناه،

(١) الموازنة ج ٣ ص ٤٦٩.

(٢) المصدر السابق ج ٣ ص ٦٦٢.

(٣) الموازنة ج ٣ ص ٤٦٧.

(٤) سبق ص ٢٧٨.

(٥) ديوانه ص ١٩٤٤ وصدره (أَقْصَرَ حُمَيْدٌ لَا عِزَاءَ لِمَغْرَمٍ).

وقال أبوتمام:

«دموعُ أجابت داعيَ الحزنِ هُمعُ»^(١)

وقال البحرني:

«بأيّ أسى تُثنيَ الدموعُ الهوامِلُ»^(٢).

والمعنيان مختلفان وكلاهما جيد حسن.

وقال أبوتمام «ما للدموع ترومُ كلَّ مرامٍ»^(٣). وقال البحرني «غروبُ دمعٍ من الأجنانِ ينهملُ»^(٤). كلاهما صالح، وباقي ما قاله أبوتمام في الدمع رديء فأجعلها في هذه المعاني خاصة متكافئين وجملة أبيات البحرني أفضل الجمليتين^(٥).

فالأمدي خالف طريقته، بأن عقد الموازنة بين معنيين مختلفين، ثم عقدها بين جملة الأبيات، والموازنة بين المعاني المختلفة أشار إليها ابن الأثير عندما قال:

«أما المفاضلة بين الشعراء، فإن الاختلاف فيها كثير، وكل يذهب مذهباً يدعو إليه نظره، والأكثر يرى ألا مفاضلة إلا بين المعاني المتفقة، ويقولون: كيف يمكن المفاضلة بين المعاني المختلفة؟ ويضربون لذلك أمثلة... هذا المذهب عندي فاسد، لأنه يؤدي إلى ترك المفاضلة بين الجيد والردّيء من الكلام إذا اختلف المعنى فيهما، حتى إذا انسدّ هذا الباب تعدى إلى كلام الله تعالى، فلا يقال إذاً أنه أفضل من غيره، لأنه لا اتفاق بينهما في المعاني»^(٦).

ولكن الاعتراض الذي يسوقه ابن الأثير ويحتج فيه بكلام الله تعالى غير متسق ولا يثبت أمام مقولة أن المفاضلة تعني الموازنة بين قولين قد يحتمل تساويهما، أو تحديد

(١) شرح التبريزي ج ٤ ص ٩٢ وعجزه: (توصل منا عن قلوب تقطع).

(٢) ديوان البحرني ج ٣ ص ١٧٣١ وعجزه: (ويرجى زياّل من جوى لا يزايل).

(٣) شرح التبريزي ج ٣ ص ٢٠٣ وعجزه: (والجفن ثاكل هجعة ومنام).

(٤) ديوان البحرني ج ٣ ص ١٨٨٧ وعجزه: (وحرقة بغليل الحزن تشتعل).

(٥) الموازنة ج ٣ ص ٤٦٧.

(٦) الاستدراك لابن الأثير ص ٥٨.

الراجح منهما، أما كلام الله فلا ندُّ له ولا مثيل كي تتم المفاضلة، ولا تجوز الموازنة بين كلام الله عز وجل وبين كلام البشر، وهل تصح المقارنة بين خالق ومخلوق؟.

ويستطرد ابن الأثير في حديثه لكي يضع مقاييس للموازنة التي يراها فيشطر الأثر الشعري إلى لفظ ومعنى، ويرى «أن المذهب الصحيح الذي يثبت على محك النظر، أن المفاضلة تقع بين الكلامين سواء كانا متفقين في المعنى أو مختلفين، أما إذا كانا متفقين فإن المفاضلة بينهما مكشوفة».

ثم يمضي في شرح عناصر اللفظ حتى ينتهي إلى أن يجعل عدد الأبيات في ديوان كل شاعر هي مقياس الجودة^(١).

وهذا المنهج العليل في الموازنة عند ابن الأثير، يظهر لنا ذوق الآمدي ونهجه الذي أرساه، وقدم لنا من خلاله نظرات نقدية قلُّ أن تصدر من ناقد في ذلك العصر.

لقد حاول الآمدي جهده الالتزام بمنهجه، غير أن طبيعة المنهج التجريبية جعلته يأتي ببعض التجاوزات التي سبق أن تحدثت عنها، وربما كان الآمدي مدركاً لمثل هذه الهنات، التي قد تؤدي به أحياناً إلى أن يلحق ببعض الأبواب نظرات وأبيات فاتته، فنجدته يحرص على أن يترك صفحات بيضاء في نهاية كل جزء، ليضيف إليها ما قد يجده خلال دراسته لشعر الطائيين من معان أو نظرات أو أبيات، فيلحقها بالجزء الذي يناسبها يقول: «فأتبعت ذلك بما خرجته من سرقات أبي تمام وبيضت آخر الجزء لألحق به ما وجدته منها في دواوين الشعراء فعلمت عليه، وما لعلِّي أجده بعد ذلك^(٢)»، ويكرر الاشارات إلى تلك الصفحات البيضاء في نهاية بعض الأجزاء^(٣).

وإذا كنا في أيامنا هذه نحاول أن نحقق النصوص فنرجع إلى عدة نسخ نقارن بينهما ونستخرج أحكاماً تكون أقرب إلى الصحة بأسلوب علمي معلل، فإن هذا ما كان يفعله الآمدي، فقد روي قول أبي تمام:

(١) الاستدراك ص ٥٩ - ٦٠.

(٢) الموازنة ج ١ ص ١٣٧.

(٣) المصدر السابق ج ١ ص ٢٥٩ وكذلك ص ٣٢٣.

دارُ أَجَلِ الهَوَى مِنْ لَمْ أَلَمَ بِهَا

في الرُّكْبِ إِلَّا وَعَيْنِي مِنْ مَنَائِحِهَا^(١)

ثم قال: «فإنما وجه الكلام أن يقول: دار أجل الهوى عن أن ألم بها إلا وعيني من منائحها، أو أجل الهوى عن أن ألم بها وليس عيني من منائحها، وقد كنت أظن أن أبا تمام على هذا نظم الشعر وأن غلطاً وقع في نقل البيت، حتى رجعت إلى النسخة العتيقة التي لم تقع في يد الصولي وأضرابه فوجدت البيت في غير نسخة مثبتاً على هذا الخطأ^(٢)».

وينقل قول أبي تمام:

وإذا فَقَدْتَ أَخًا فَلَمْ تَفْقِدْ لَهُ

دمعاً ولا صبراً فلست بفاقد^(٣)

... «ولو كان قال «فلم تفقد له دمعاً ولا جزعاً أو دمعاً ولا شوقاً أو دمعاً ولا قلقاً» لكان المعنى مستقيماً، وظننته قد قال نحو هذا وأن غلطاً وقع في كُتُبِ البيت عند النقل، فرجعت إلى أصل أبي سعيد السكري وغيره من الأصول القديمة، فلم أجده إلا «دمعاً ولا صبراً»، وذلك غفلة منه عجيبة^(٤)».

وتحقيقه للأبيات لا يقتصر على مناقشة أخطاء أبي تمام، وإنما يتعداه إلى الحديث عن اضطراب الأوزان عند البحري، فهو يحاول أن يتحرى الدقة في رواية البيت، وعلى الأخص في عيوب الوزن، فإن تغيير حرف أو حرفين قد يعيبان البيت أو يصححانه فيقول عن بيت البحري:

ولماذا تَتَبَّعُ النفسُ شيئاً

جعل الله الفردوسَ منه بَواءَ

(١) شرح التبريزي ج ١ ص ٣٤٥.

(٢) الموازنة ج ١ ص ٢١٥ - ٢١٦.

(٣) شرح التبريزي ج ١ ص ٤٠١.

(٤) الموازنة ج ١ ص ٢٢٧.

«وكذلك وجدته في أكثر النسخ»، ثم يقول:

«وقد رأيت في بعض النسخ: «جعل الله الخلد منه بواء» فإن يكن هكذا قال فقد تخلص من العيب^(١)».

وهذه دقة تضاف إلى مناقب الآمدي، ويرى الدكتور طه الحاجري: أن هذه الدقة مرجعها إلى دراسته النحوية^(٢).

السرققات:

لقد كانت الفكرة التي أرساها النقاد في ذلك العصر، وهي استنفاد القدماء للمعاني، هي التي سلَّت سيف السرقة والأخذ على كثير من معاني المحدثين، «ومتى أنصفت علمت أن أهل عصرنا ثم العصر الذي بعدنا أقرب فيه إلى المذرة وأبعد عن المذمة؛ لأن من تقدمنا قد استغرق المعاني وسبق إليها وأتى على معظمها، وإنما يحصل على بقايا، إما أن تكون تركت رغبة عنها أو استهانة بها أو لبعد مطلبها واعتياص مرامها وتعذر الوصول إليها^(٣)».

وارتبطت الحماسة في بحث السرققات الشعرية بظهور الخصومات حول الشعراء، فقد روى الكثير عن سرققات الفرزدق وكثيرٍ والأخطل وغيرهم، وكان الفرزدق من الذين اشتهروا بالإغارة على الشعر، فقد قال أحمد بن أبي طاهر:

«كان الفرزدق يصلت على الشعراء، ينتحل أشعارهم ثم يهجو من ذكر أن شيئاً انتحله أو ادعاه لغيره، وكان يقول ضوال الشعر أحب إلي من ضوال الإبل، وخير السرقة ما لم تقطع فيه اليد^(٤)».

(١) الموازنة ج ١ ص ٤٠٨ - ٤٠٩، وديوانه ج ١ ص ٤٠.

(٢) الآمدي وكتاب الموازنة د. طه الحاجري ص ١٤ - مجلة كلية الآداب والدراسات الإنسانية - الجامعة الليبية - المجلد الأول سنة ١٩٥٨.

(٣) الوساطة للجرجاني ص ٢١٤.

(٤) الموشح ص ١٦٨.

غير أن الرواة ينقلون أنه لم يقصر انتحاله على الضوال، بل كان يغير على الشعر وهو في حظيرة صاحبه فيدعيه غصباً «فقد مر ذو الرمة، فاستوقفه أصحابه فوقف ينشدهم قصيدته التي يقول فيها:

أَحِينَ أَعَاذْتُ بِي تَمِيمٌ نِسَاءَهَا
وَجُرِّدْتُ تَجْرِيدَ الْيَمَانِي مِنَ الْغَمْدِ
وَمَدَدْتُ بِضَبْعِي الرَّبَابُ وَدَارِمُ
وَعَمَرُوْ وشَالَتْ مِنْ وَرَائِي بَنُو سَعْدِ

فقال له الفرزدق: إياك أن يسمعها منك أحد، فأنا أحق بهما منك، فجعل ذو الرمة يقول: أنشدك الله في شعري فقال: أغرب، فأخذها الفرزدق فما يعرفان إلا له وكفَّ ذو الرمة عنهما^(١)».

ويروي الكثير عن سرقات كثير وابن ميادة والأخطل الذي كان يقول: نحن معاشر الشعراء أسرق من الصاغة^(٢).

«وقد استفحل أمر السرقات في العصر الأموي، وأصبحت ظاهرة متعارفاً عليها بين الشعراء والرواة والنقاد، ولا شك أن الذي ساعد على انتشارها ظهور كثرة من الشعراء ينتمون إلى أحزاب سياسية مختلفة يقاتل بعضها بعضاً، هذا بالإضافة إلى وجود شعراء النقائض وهؤلاء جميعاً بحاجة إلى فيض شعري معد على الدوام لاستخدامه في هذه المعارك الشعرية^(٣)».

ولم تزدهر هذه الدراسات إلا في العصر الذهبي للخصومة، وهي التي انعقدت بين أبي تمام والبحتري، فقد قامت خصومة ومناظرة عنيفة حول هذين الشاعرين، وانقسم النقاد والدارسون في ذلك العصر إلى فريقين تطرف كل منهما في آرائه

(١) المصدر السابق ص ١٧١.

(٢) المصدر السابق ص ٢٢٥.

(٣) مشكلة السرقات في النقد العربي ص ٥٧.

«وكان طبيعياً أن يكون اتهام كل من الشاعرين بالسرقة على قدر الخصومة التي أحدثتها بين النقاد^(١)».

ولقد كان لادعاءات الخصوم والأنصار الأثر الكبير في إذكاء نار الاتهام بالسرقة عند كلا الفريقين، فقد ادعى أصحاب أبي تمام إمامته لمذهب جديد لم يسبق إليه، وتفرد فيه، وبأنه أول فيه، وسابق إليه كما سبق أن عرضت، مما دعا خصومه إلى أن يبحثوا في أصول هذا المذهب المدعى، ويحاولوا إثبات أن أبا تمام لم يكن إلا شاعراً مفسداً، أخذ معاني من سبقه، وأغار عليها ثم أفسدها بصياغته، كما أنه «كان مستهتراً بالشعر، شغوفاً به، مشغولاً مدة عمره بتبحره ودراسته، وله كتب اختيارات مؤلفة فيه مشهورة معروفة^(٢)»، «فهذه الاختيارات تدل على عنايته بالشعر وأنه اشتغل به، وجعله وكده وغرضه، واقتصر من كل الآداب والعلوم عليه، وأنه ما فاته كبير شيء من شعر جاهلي ولا إسلامي ولا محدث إلا قرأه وطالع فيه، ولهذا ما أقول: إن الذي خفي من سرقاته أكثر مما ظهر منها، على كثرتها^(٣)».

وقد سردت قبل هذا التهمة التي ألصقتها المرزباني بأبي تمام، وهي إخفاؤه أكثر الشعر الجيد ليتخذه «عدة يرجع إليها وقت حاجته، ورجاء أن يترك أكثر أهل المذاكرة أصول أشعارهم على وجوهها، ويقنعوا باختياره لهم، فتغيب عليهم سرقاته^(٤)».

وقد رد الأنصار باتهام البحري بأنه سرق أكثر شعره من أبي تمام، وأفرط كل فريق في إطلاق التهم بالسرقة والأخذ والإغارة.

فالأمدي يرى أن «أبا تمام كثير السرقة جداً^(٥)» ومحمد بن العلاء السجستاني يقول: «إنه ليس لأبي تمام معنى انفرد به واخترعه إلا ثلاثة معان^(٦)».

(١) المصدر السابق ص ٥٧.

(٢) الموازنة ج ١ ص ٥٨.

(٣) المصدر السابق ج ١ ص ٥٩.

(٤) الموشح ص ٤٧٨.

(٥) الموازنة ج ١ ص ١٣٧.

(٦) المصدر السابق ج ١ ص ١٣٧.

على الرغم من أن الآمدي يرى أن أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوئ الشعراء، وخاصة المتأخرين، «إذ كان هذا باباً ما تعرى منه متقدم ولا متأخر، ولكن أصحاب أبي تمام ادعوا أنه أول وسابق، وأنه أصل في الابتداع والاختراع، فوجب إخراج ما استعاره من معاني الناس^(١)».

مقاييس الآمدي في السرقة:

وكان حظ أبي تمام من تلك المزاعم كبيراً، وأكب النقاد على دراسة المعاني التي أخذها من غيره، والآمدي في موازنته أولى أبا تمام عناية خاصة في دراسة السرقات لم يحظ بمثلها البحتري، فهو لم يستقص سرقات البحتري، ولا صرف الاهتمام إلى تتبعها، «لأن أصحاب البحتري لم يدعوا ما ادعاه أصحاب أبي تمام لأبي تمام^(٢)».

وقد اعتمد في هذا على ما أورده أبوضياء بشر بن يحيى الكاتب، الذي اهتم بتخريج سرقات البحتري من أبي تمام، ويرى الآمدي أنه «استقصى ذلك استقصاء بالغ فيه، حتى تجاوزه إلى ما ليس بمسروق^(٣)».

ومن أهم الأسس الذي أيدها وناقشها - وإن لم يكن قد التزمها في بعض المواضع - هو أن المعاني الشعرية إذا صدرت من شاعرين من أهل بلدين متقاربين فإنه لا يجوز أن يحكم بالسرقة على أحدهما لأنه «غير منكر لشاعرين أكثرين متناسبين ومن أهل بلدين متقاربين، أن يتفقا في كثير من المعاني، ولا سيما ما تقدم الناس فيه، وتردد في الأشعار ذكره، وجرى الطبع والاعتقاد من الشاعر وغير الشاعر استعماله^(٤)».

كما أن اشتراك شاعرين في العصر الواحد، يجعل من الصعب استقلال كل منهما بمعانيه عن الآخر، فقد نقل الآمدي قول مسلم بن الوليد في وصف الخمر:

(١) المصدر السابق ج ١ ص ٣١١ - ٣١٢.

(٢) الموازنة ج ١ ص ٣١٢.

(٣) المصدر السابق ج ١ ص ٣٢٤.

(٤) المصدر السابق ج ١ ص ٥٦.

قُتِلَتْ وَعَاجَلَهَا الْمَدِيرُ فَلَمْ تُقَدْ
فَإِذَا بِهِ قَدْ صُيِّرَتْهُ قَتِيلًا

وقال: إن الطائي أخذه فأحسن الأخذ فقال:
إِذَا الْيَدُ نَالَتْهَا بَوْتَرٍ تَوَقَّرْتُ
عَلَى ضِغْنِهَا ثُمَّ اسْتَقَادْتُ مِنَ الرَّجْلِ

فإن كان أخذه من ديك الجن فلا إحسان له فيه؛ لأنه أتى بالمعنى بعينه، قال
ديك الجن:

تَظَلُّ بِأَيْدِينَا تَتَغْتَعُ رَوْحَهَا
وَتَأْخُذُ مِنْ أَقْدَامِنَا الرَّاحُ ثَارَهَا

كذا وجدته فيما نقلت، وليس ينبغي أن نقطع على أيهما أخذ من صاحبه، لأنهما
كان في عصر واحد^(١).

ويؤكد الآمدي حديثه هذا قائلاً في موضع آخر:
«وقوله:

إِذَا الْيَدُ نَالَتْهَا بَوْتَرٍ تَوَقَّرْتُ
عَلَى ضِغْنِهَا ثُمَّ اسْتَقَادْتُ مِنَ الرَّجْلِ

وهو الجيد من هذه الأبيات فقد قال ديك الجن:
تَظَلُّ بِأَيْدِينَا تَتَغْتَعُ رَوْحَهَا
فَتَأْخُذُ مِنْ أَقْدَامِنَا الرَّاحُ ثَارَهَا

وكانا في عصر واحد، وأصحاب البحري يقولون إن أبا تمام هو الآخذ من
ديك الجن، وإن ديك الجن كان أتيه من أن يسرق من أبي تمام، وهذا عندي حكم

(١) الموازنة ج ١ ص ٦٠ - ٦١، شرح التبريزي ج ٤ ص ٥٢٠.

على الغيب، ولم لا يكون أبوتمام أولى بالتيه من ديك الجن، وأبعد من أن يسرق من أهل عصره، وفي الجملة إن بيته أجود من بيت ديك الجن، وإن كان لعجز بيت ديك الجن حلاوة^(١).

وقبله قال الصولي: «إن الشاعرين إذا تعاورا معنًى ولفظاً وكانا في عصر الحق بأشبههما كلاماً، فإن أشكل تركوه لهما^(٢)».

غير أن الآمدي يتجاهل في بعض الأحيان هذه المقاييس حين ينظر في شعر أبي تمام، فقد ادعى أنه سرق من دعبل الخزاعي بعض معانيه، على الرغم من اشتراكهما في العصر، وتقاربهما في البيئة بالإضافة إلى منابذة دعبل أبا تمام وحقده عليه، يقول الآمدي: وقال أبوعلي دعبل بن علي:

وإن امرأ أسدى إليّ بشافع
لديّ يُرجّي الشُّكرَ مِنّي لأُحمقُ
شفيعك فاشكُرْ في الحوائج إنّه
يصونك عن مكروهاها وهو يُخلقُ

فأخذه أبوتمام فقال وألطف المعنى وأحسن اللفظ:

فَلَقِيتُ بَيْنَ يَدَيْكَ حُلُوَ عَطَائِهِ
وَلَقِيتُ بَيْنَ يَدَيَّ مُرَّ سَوَالِهِ
وإذا امرؤ أسدى إليك صنيعاً
من جاهه فكانها من ماله^(٣)

والذي يؤيد تطبيق المقياس السابق، أن راوي هذا الخبر، هو دعبل نفسه، وهو الذي يدعي على أبي تمام السرقة، مما يلقي عليه ظلالاً من الزعم الكاذب، فدعبل

(١) الموازنة ج ٣ ص ٦٠٦.

(٢) أخبار أبي تمام للصولي ص ١٠١.

(٣) الموازنة ج ١ ص ٧٠ - ٧١، ج ٣ ص ٢٠٨، وشرح التبريزي ج ٣ ص ٦٠.

يستشهد بالشعر السابق لتأييد ادعائه أن أبا تمام كان يتتبع معانيه فيأخذها، وقد ردّ عليه بعض الجلوس بعد أن سمع أبيات أبي تمام قائلاً «أحسن والله، فقال دعبل: كذبت قبحك الله، فقال الرجل: والله لئن كان أخذ هذا المعنى وتبعته فما أحسنت، وإن كان أخذه منك لقد أجاده، فصار أولى به منك، فغضب دعبل وقام^(١)».

كما إن المعنى نفسه يراه الآمدي في موضع آخر معنًى متداولاً وشائعاً، ولا يصح أن يقال إن شاعراً أخذه من آخر، فهو يقول «وقال البحري:

وَكَرِيمٌ غَدَا فَاغْلَقَ كَفِّي
مُسْتَمِيحًا فِي نِعْمَةٍ مِنْ كَرِيمٍ
حَارَ مَذْحِي وَلِلرَّيَّاحِ اللّوَاتِي
تَجَلَّبُ الْغَيْثُ مِثْلَ حَمْدِ الْغَيُومِ

وأصحاب السرقات يقولون هذا مأخوذ من قول أبي تمام:
«وَإِذَا امْرُؤٌ أَسَدَى إِلَيْكَ صَنِيعَةً»

وليس الأمر كذلك لأن هذا المعنى مشترك بين الناس وليس باختراع لأبي تمام؛ لأنك أبداً تسمع القائل يقول لمن بلغ حاجته بشفاعته: ما اعتد هذا الأمر إلا من مالك أو من الله ثم منك، فليس لأبي تمام فيه أكثر من أن عبر عنه عبارة حسنة مكشوفة فصارت مثلاً، والمعنى جار في العادات^(٢)».

فإذا كان الحق لا يتبدل، فإن ما جوزه الآمدي في هذا الموضع، يصدق على البيت نفسه حين يقارنه ببيت دعبل، ولكن هذا المقياس وهو شيوع المعنى وتداوله لا يطبقه على سرقات أبي تمام إلا في حدود ضيقة، لا تزيد على ثمانية أبيات ردّاً على ابن أبي طاهر.

(١) أخبار أبي تمام ص ٦٤.

(٢) الموازنة ج ٣ ص ٢٠٨.

ولما كان أبوتمام أتيه من أن يسرق من أهل عصره، كما يقول الآمدي، فمن الأولى أن يكون كذلك مع دعبل الذي كان يَشْنُوهُ ويذمه، وعلى هذا فمن العسير أن يطلق القول باقتباس أحدهما من الآخر، إذ لا يصح أن نقول إن أبا تمام أخذ قوله:

ليس الغبّي بسَيِّدٍ في قومه
لكن سيّد قومه المتغابي

من قول دعبل:

تخال أحياناً به غفلة
من كرم النفس، وما أعلمه^(١)

ولماذا لا يكون دعبل هو الذي أخذ المعنى من أبي تمام؟

ولما كان الأساس الذي وضعه أصحاب السرقات، وأيده الآمدي هو ألا يقضي بأخذ شاعر من شاعر معاصر له، فما أحرأه بالأ يقول: إن أبا تمام أخذ قوله:

توقّيت الأمال بعد محمد
فأصبح مشغولاً عن السفر السفّر^(٢)

من قول عصابة الجرجرائي:

ألا في سبيل الله أمالك التي
توقّين لما اغتالك الحدثان^(٣)

وإذا كان أبوتمام أتيه من أن يأخذ معنى من معاصريه كديك الجن مثلاً، كما يقول الآمدي، فإنه من الأولى أن يكون أكثر تيهاً من أن يستعين بخاطر عصابة الجرجرائي، فهو أحد معاصريه وجلاسه، وشركائه في مجلس الحسن بن رجا^(٤).

(١) الموازنة ج ١ ص ١٠٥، وشرح التبريزي ج ١ ص ٨٧.

(٢) شرح التبريزي ج ٤ ص ٨٠.

(٣) الموازنة ج ١ ص ١١٧، وانظر أيضاً ص ١٠٩، ٩٤.

(٤) طبقات الشعراء المحدثين لابن المعتز ص ٣٩٩.

والآمدي في بحثه ومناقشته لموضوع السرقات لم يستطع أن يتجرد من التأثر بالمقاييس التي كانت سائدة في عصره، والتي كانت تولي المعاني النصيب الأكبر من الرعاية والاهتمام، وإليها كانت تنصرف المقارنات لإثبات السرقة من عدمها، فهو يضع مقياسه الرئيسي في هذا البحث اعتماداً على دقة المعنى الذي يصوره الشاعر وبعده عن التداول والشيوع، أما الألفاظ فإنها مباحة غير محظورة^(١).

«فالسرقه إنما هي في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر، لا في المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم، مما ترتفع الظنة فيه عن الذي يورده أن يقال إنه أخذه من غيره^(٢)».

وبهذا الفهم لقضية اللفظ والمعنى الذي جعلوا فيه المعنى أساس الصورة بحيث يعد الشاعر سارقاً للمعنى، وإن غير من صورته^(٣)، أقول بهذا الفهم بالغ النقد في بحث السرقات مبالغه خرجت به عن أهدافه، واشترك معهم في هذا الآمدي.

وقد أدرك جميع هؤلاء أن هذا المقياس يدخل كل الشعراء حلقة الاتهام، وصارت السرقة باباً ما يعرى منه أحد من الشعراء إلا القليل^(٤)، وهو أيضاً «باب متسع جداً لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه^(٥)».

وكان الواجب أن يلتفتوا إلى هذه الظاهرة التي تجعل كل شاعر سارقاً، وأن يحاولوا أن يبحثوا عن سر هذا الشمول في هذه الظاهرة، وكأنهم حاولوا أن يتفادوا هذا فجنحوا إلى التخفيف من حدة هذه التهمة وشيوعها، فأوجدوا العذر للشاعر في أن يستلزم المعنى بشرط أن يزيد في إضاءته، أو يأتي بأجزاء من الكلام الأول،

(١) الموازنة ج ١ ص ٣٤٦، ص ٣٦٠.

(٢) الموازنة ج ١ ص ٣٤٦ وج ٢ ص ٥٥.

(٣) النشر الفني في القرن الرابع د. زكي مبارك ج ٢ ص ٩٣.

(٤) الموازنة ج ١ ص ١٣٨.

(٥) العمدة ج ٢ ص ٢٨٠.

أو يسنح له بذلك معنى يفضح به من تقدمه ولا يفتضح به، وينظر إلى ما قصده نظر مستغن عنه لا فقير إليه^(١)، والحكم عند العلماء بالشعر أن الشاعر متى أخذ معنى وزاد عليه ووشحه ببديعه وتمم معناه كان أحق به^(٢).

فعلى الرغم من أهمية بعض القضايا التي تناولها النقاد في ذلك العصر ومنهم الآمدي كالمعاني المشتركة بين الناس، والمعاني التي تُدولت حتى استفاضت، وكتأثير البيئة الواحدة في توارد الخواطر، وتحكم الظروف المتشابهة المحيطة بالشعراء في إنتاجهم الفني، وأن الدربة والتمرس بآثار السابقين أساس الفهم في نقد الشعر، إلا أنهم استخدموا لفظ السرقة استخداماً واسعاً لا يتفق مع تلك النتائج التي تأدت إليهم من دراستهم للمشكلة، كما أنهم كانوا يركزون جهدهم في جزئيات الأفكار والتعابير، ويجعلون الإطار العام على هامش عنايتهم^(٣).

وكان ميدان البحث في السرقات من أخصب الميادين لنمو التعصب ولإرضاء الهوى أو الرغبة في إظهار علم باطل.

ومن الملاحظ أن الآمدي آخر الحديث عن هذه المقاييس إلى الفصل الذي تحدث فيه عن سرقات البحري، وحاول أن يطبقها على ادعاءات أبي الضياء بشر بن يحيى الكاتب، وقد ترك القسم الخاص ببحث سرقات أبي تمام دون تحديد، ولم يقدم بين يديه الأسس التي سيعتمدها في دراسته لسرقاته، ويرى الدكتور محمد زكي العشماوي، أن السبب في هذا يرجع إلى ما كان قد ألف من كتب كثيرة في الموضوع من قبل، وإلى ما شرحه هو عن السرقة وما حدده لدلولها من معان في كتابه «الخاص والمشارك»^(٤).

(١) الموشح ص ٤٧٨.

(٢) أخبار أبي تمام ص ٥٣.

(٣) مشكلة السرقات في النقد العربي د. هدارة ص ٢٦٥.

(٤) قضايا النقد الأدبي المعاصر د. محمد زكي العشماوي ص ٣٨٥.

المعنى العام والمتداول:

أما الجانب التطبيقي في الموازنة لقضية السرقات، فيعتمد على توهم الاشتراك في المعنى، إذ إنه عندما يتصدى لدراسة سرقات أبي تمام يخلط بين المعنى المشترك والذي تداوله الناس وبين المعنى الخاص الدقيق، فقول النابغة:

تبدو كواكبُهُ والشمسُ طالعةٌ

لا النورُ نورٌ ولا الإِظلامُ إِظلامٌ

وقول أبي تمام:

ضوءٌ من النار والظُّلماءُ عاكفةٌ

وظلمةٌ من دخانٍ في ضُحَى شَجَبٍ^(١)

لا يتفقان معنى وغرضاً، لأن النابغة لم يبتدع معنىً جديداً، فمن الظواهر المشاهدة إن الغبار والعجاج يحجب ضوء الشمس فتشيع ظلمة خفيفة، والنابغة يصف يوم حرب فيه صراع وغبار يثور وسيوف تلمع والصورة التي تخيلها، انتزعها من معنى عام مشاهد.

أما أبوتمام فكان يصف الحريق، وقد أبدع في تصوير أثر لهيب النار وضوئها في ظلمة الليل، أما النهار فإن ظلمة الدخان تشل ضوءه، فجاء استخدامه للأضواء بارعاً، فالعنيان مختلفان والغرضان كذلك.

أما ميل النساء إلى الأمرد فقضية معروفة مشهورة، ولا يحتاج أبوتمام إلى التقاطها من قول الأعشى:

وأرى الغواني لا يُواصلن امرأً

فَقَدَ الشبابَ وقد يَصِلنَ الأمردا

(١) الموازنة ج ١ ص ٦٠، شرح التبريزي ج ١ ص ٥٤.

فقول أبي تمام:

أحلى الرجال من النساءِ مَواقِعاً

مَنْ كَانَ أَشْبَهُهُمْ بِهِنَّ خُدوداً^(١)

يختلف في صياغته وحتى في معناه، الذي لا يشبهه إلا جملة «وقد يصلن
الأمردا».

والعرب لم تجد أحسن من الزجاج في وصف الرقة، فقال بشار:

أَرْفُقْ بِعَمْرٍو إِذَا حَرَّكَتْ نِسْبَتَهُ

فإِنَّهُ عَرَبِيٌّ مِنْ قَوَارِيرِ^(٢)

وقال ابوتمام:

يَا ابْنَ الْخَبِيثَةِ لِمَ تُعَرِّضُ صَخْرَةً

صَمَاءً مِنْ مَجْدِي بِعَرَضِ زُجَاجِ^(٣)

فهو معنى مبتذل، وبهذا المقياس لا نستطيع أن نقول إن أبا تمام أخذ من بشار
كما فعل الآمدي.

وقال الآمدي إن أبا تمام أخذ قوله:

أَبْدَلْتُ أَرْؤُسَهُمْ يَوْمَ الْكَرِيهَةِ عَنْ

قَنَا الظُّهُورَ قَنَا الْخَطِيءَ مُدْعَمًا^(٤)

من قول مسلم:

يَكْسُو السَّيُوفَ نُفُوسَ النَّاكِثِينَ بِهِ

وَيَجْعَلُ الْهَامَ تِجَانِ الْقَنَا الذُّبُلِ

فأساء أبوتمام الأخذ وتعسف اللفظ.

(١) الموازنة ج ١ ص ٦١، شرح التبريزي ج ١ ص ٤١٠.

(٢) الأغاني دار الكتب ج ٣ ص ١٩٠.

(٣) الموازنة ج ١ ص ٨٩ - ٩٠.

(٤) شرح التبريزي ج ٣ ص ١٧١.

وإنهما أخذاه من قول جرير:

كَأَن رُّؤُوسَ الْقَوْمِ فَوْقَ رِمَاجِنَا

غداة الوغى تيجانُ كسرى وقَيْصرا^(١)

فالموضح أن المعنى مشترك، وقد أدرك القاضي الجرجاني هذا فقال: «وقد عد هذا من سرقات أبي تمام، ولست أراه كذلك، لأنه ليس فيه أكثر من رفع الرؤوس على القنا، وهذا معنى مشترك لا يسرق^(٢)».

ويقول الآمدي إن من السرقة الصحيح قول أبي تمام:

كَمَا كَادَ يُنْسَى عَهْدُ عَمِيَاءَ بِاللَّوَى

وَلَكِنْ أَمَلْتُهُ عَلَيْهِ الْحَمَائِمُ^(٣)

أخذه من قول العتّابي:

بكى فاستمَلَّ الشَّوْقَ مِنْ ذِي حِمَامَةٍ

أَبَتُ فِي غُصُونِ الْأَيْكِ إِلَّا تَرْنُمًا

وقوله: «أَمَلْتُهُ» من قول العتّابي: «فاستملها» وقد جاء مثله في أشعارهم^(٤).

فهل يجوز أن تنضب قريحة أبي تمام فلا يستطيع أن يأتي بكلمة «أمل» إلا إذا سمع قول العتّابي؟ أما المعنى العام للبيت وهو تأثر المشتاق بنوح الحمام فهو مشهور معروف، ويعلق القاضي الجرجاني على هذا بقوله:

«وإن كان تهيج الحمام صباغة المشتاق مبتذلاً^(٥)»

(١) الموازنة ج ١ ص ٨١.

(٢) الوساطة ص ٢٣٠.

(٣) شرح التبريزي ج ٣ ص ١٧٦. (وفيه: لقد كاد ينسى عهد ظمياء باللوى).

(٤) الموازنة ج ١ ص ١١٢.

(٥) الوساطة ص ٢١٢.

وهكذا شاب الشيوخ والتداول كثيراً من المعاني التي رأى الآمدي أن أبا تمام سرقها، فكان يجب أن يخضعها للمقياس الذي أخضع به ما ادعاه أبو الضياء بشر بن يحيى الكاتب على البحري، ودفع كثيراً من تهمه بمقولة أن المعنى مشترك معروف وشائع متداول، بينما يصدق هذا أيضاً على المعاني التي زعم أن أبا تمام سرقها.

وفي «باب إعطاء الجواد حتى لا يجد من يعطيه» يقول الآمدي عن قول أبي تمام:

فَنَوَّلَ حَتَّى لَمْ يَجِدْ مَنْ يُنِيلُهُ

وَحَارَبَ حَتَّى لَمْ يَجِدْ مَنْ يُحَارِبُهُ^(١)

«وقد قال أبونواس: «وأطعم حتى ما بمكة أكل»^(٢).

وقال علي بن جبلة - وأظن أبا تمام منه أخذ:

أَعْطَيْتَ حَتَّى لَمْ تَجِدْ لَكَ سَائِلًا

وَبَدَأْتَ إِذْ قَطَعَ الْعَفَاةَ سُؤَالَهَا

ومثله سواء قول البحري: ومنه أخذ فيما أظن: -

جَادَ حَتَّى أَفْنَى السُّؤَالَ فَلَمَّا

بَادَ مِنَّا السُّؤَالُ جَادَ ابْتِدَاءً

وعلى أن هذا كله عندي من المعاني المشتركة التي ليس بمنكر أن تتفق الخواطر

فيها، لأنها خلائق الأجواد مشاهدة وما شوهده وصف واتفق عليه^(٣).

فإذا كان هذا كذلك، فكيف يجوز أن يقول إن أبا تمام أخذ قوله:

«مَنْ لَمْ يُعَايِنْ أَبَا نَضْرٍ وَقَاتَلَهُ

فَمَا رَأَى ضَبْعًا فِي شِدْقِهَا سَبْعُ»^(٤)

(١) شرح التبريزي ج ١ ص ٢٢٧.

(٢) ديوان أبي نواس ص ٤٣٦ وعجزه «وأعطى عطايا لم تكن بضمائر».

(٣) الموازنة ج ٣ ص ١٩٣.

(٤) شرح التبريزي ج ٤ ص ٩١.

من قول طريح الثقفي يرثي قومًا:
فَلَلَّهِ عَيْنًا مِنْ رَأْيِ قُطْ حَدَثًا
كَفَرَسِ الْكَلَابِ الْأَشَدَّ يَوْمَ الْمَشَلِّ

ثم يقول: وهذا معنى متداول، وقد يجوز أن يكون الطائي أخذه من غير هذا
الموضع^(١)..

ولا أدري كيف يجتمع على قول واحد الوصف بالتداول مع السرقة؟

اختلاف المعاني والصور:

ومن المقاييس والقواعد التي حاول الآمدي أن يرسبها أسسًا لنظراته في
السرقات اختلاف المعاني.

وبهذا المقياس ناقش سرقات أبي تمام التي ادعاها ابن أبي طاهر، غير أن تلك
المناقشة كانت محدودة، فلم تشمل إلا ستة أبيات^(٢).

أما القسم الآخر الذي جمع فيه الآمدي ما وقع له من سرقات أبي تمام، فقد
تواردت فيه معان كثيرة جاءت مختلفة، ولا يحتمل أن يقال إن بعضها أخذ من بعض.
فالآمدي يقول:

«وقال امرؤ القيس:

سَمَوْتُ إِلَيْهَا بَعْدَ مَا نَامَ أَهْلُهَا
سُمُو حَبَابِ الْمَاءِ حَالًا عَلَى حَالِ

أخذه أبوتمام وعدل به إلى المديح فقال:

سَمَا لِلْعُلَا مِنْ جَانِبِهَا كِلَيْهِمَا
سُمُو عَبَابِ الْمَاءِ جَاشَتْ غَوَارِبُهُ^(٣)»

(١) الموازنة ج ١ ص ٩٨.

(٢) المصدر السابق ج ١ ص ١٢٦ - ١٣٣.

(٣) الموازنة ج ١ ص ٨١، وشرح التبريزي ج ١ ص ٢٢٧.

والحقيقة أن هناك فرقاً واضحاً بين معنى البيتين، فامروء القيس يصف الدبيب وما يمكن أن يسمى بالحركة الصامته الحذرة، بسمو الماء وتزايدده، أما أبوتمام فإنه يمدح، ويقول إن الممدوح قد ارتفع إلى المجد وحازه وأحاط به من كل جانب، كما فاضت الغوارب بعد تزايد الماء فيها، وفيضانها يكون من كل جانب، وليس بين البيتين أي اتفاق إلا في لفظ «سما»^(١)، الذي اختلف معناه باختلاف الاستخدام.

ويقول الآمدي عن قول بشار:

شَرِبْنَا مِنْ فَوَادِ الدَّنِّ حَتَّى
تَرَكَنَا الدَّنَّ لَيْسَ لَهُ فَوَادُ

إن أبا تمام أخذه فقصر عنه فقال:

غَدْتُ وَهِيَ أُولَى مِنْ فَوَادِي بَعْرُمَتِي
وَرُحْتُ بِمَا فِي الدَّنِّ أُولَى مِنَ الدَّنِّ^(٢)

ثم يقول، وقال أبونواس:

مَا زِلْتُ أَخْذُ رُوحَ الرِّقِّ فِي لُطْفٍ
وَأَسْتَبِيحُ دُمًّا مِنْ غَيْرِ مَجْرُوحٍ
حَتَّى غَدَوْتُ وَلِي رُوحَانٍ فِي جَسَدِي
وَالدَّنُّ مُطَّرَحُ جِسْمٍ بِلَا رُوحٍ

إلا أن المتحقق من المعاني في الأبيات السابقة يجدها تختلف وتتفق، فقول بشار يماثل قول أبي نواس، والأقرب أن يكون أبونواس قد أخذ المعنى من بشار، ولكي أكون أكثر دقة أقول إن الصورة هنا واحدة بين الشاعرين، فكون الخمر بمثابة الروح للدَّنِّ أو الفواد له، وشربها هو انتزاع لها منه، هذه الصورة نجدها عند بشار كما عند أبي نواس، أما قول أبي تمام بأنه «راح بما في الدَّنِّ أُولَى مِنَ الدَّنِّ» فليس من المعنى

(١) شرح التبريزي ج ٤ ص ٥٤١.

(٢) الموازنة ج ١ ص ٨٧ - ٨٨.

السابق في شيء، بل إن العبارة خالية من التصوير، فهو لفراقها شرب كل ما في الدن من خمر لأنه في حالته هذه أولى بالخمير من الدن لشدة جزعه ووليه.

فالمصور في الأبيات السابقة تختلف وإن اتفقت الألفاظ «الدن، الفؤاد» والعبرة بالمعنى داخل الصورة.

والآمدي يخدعه اتفاق لفظ أو لفظين فيبادر إلى اطلاق الحكم بالسرقة، فكلمة «السيل» استخدمها أبوتمام على نحو مختلف عن الصورة التي جاءت بها في قول حسان بن ثابت الأنصاري:

والمال يغشى رجالاً لا طبّاحَ لهم
كالسَّيلِ يغشى أصولَ الدُّدنِ البالي

وأبوتمام قال:

لا تُنكري عَطلَ الكريمِ مِنَ الغنى
فالسَّيْلُ حَرْبٌ للمكانِ العالي^(١)

فلا علاقة بين السيل يغشى أصول الشجر وما بلي وعفن منها، وبين أن يكون هذا السيل لا يستقر على المكان العالي، فالمال في يد الكريم لا يستقر، وإنما ينحدر من يديه انحدار السيل من المكان العالي، أما أن المال يسيطر على من لا عقل له ويستولي عليه كفعل السيل في غشيانه للبالي من أصول الشجر، فلا صلة بين هذه الصورة وبين صورة أبي تمام إلا في تشبيه «المال بالسيل».

وقد يتفق الغرض الفني وهو الإغراق في المبالغة كقول أبي نواس:

حتى الذي في الرِّحمِ لم يكُ صورةً
لفؤاده من خوفه خَفَقَانُ

(١) الموازنة ج ١ ص ١٠١، وشرح التبريزي ج ٣ ص ٧٧.

فجاء أبوتمام وأراد أن يبالغ في تصوير الخوف فقال:

لَوْ أَصَخَّنَا مِنْ بَعْدِهِ لَسَمِعْنَا

لِقُلُوبِ الْأَيَّامِ مِنْكَ وَجِيبًا^(١)

والمعنيان مختلفان، ولا يصح أن نقول إن أبا تمام أخذه من أبي نواس كما قال الآمدي^(٢)، فتصوير الخوف والإغراق في المبالغة هي التي قصدها كل منهما، غير أن صورتيهما جاءتا مختلفتين، وقد اعتمد كل منهما على معنى عام مبتذل متداول، وهو «وجيب القلوب من الخوف»، وهذا شيء مشاهد معروف وموصوف.

وتشخيص الصور وتجسيم المجرّد طريق يتأفّف منه الآمدي، ولا يقبله، ولهذا فهو لا يدرس هذه الصور ليعلّم الفروق الدقيقة بينها، فتشخيص الدهر لديه أمر واحد لا يرى أنه يمكن أن يقدم في أكثر من صورة، فيقول: إن أبا تمام أخذ قوله: «والعيش غص والزمان غلام»^(٣) من قول الأخطل:

سَعَيْتُ شَبَابَ الدَّهْرِ لَمْ تَسْتَطِعْهُمْ

أَفَا لَأَنَّ لَمَّا أَصْبَحَ الدَّهْرُ فَانِيَا^(٤)؟

وتصوير الدهر وتشخيصه لا يجب أن يكون على طريقة واحدة لا تتغير، فصورة أبي تمام في تشخيص الزمان تختلف في الأخيلة التي تستدعيها عن صورة الأخطل، ولكن شبهة الاتفاق في المعنى ظلت عالقة في ذهن الآمدي لرفضه مثل هذه الصور، وابتعاده عن دراستها، فصورة الزمان الغلام عند أبي تمام تشعرنا برغد العيش، وسلامة الحياة من منغصاتها، وتفشي الأمن إلى غير ذلك من أوصاف الدعة والطمأنينة، أما الأخطل فتشيع في صورته «شباب الدهر» معاني القوة والحيوية والاقترار، وهذا يختلف عن رقة الغلام وسلامة ذهنه من الاشتغال بمنغصات الحياة.

(١) شرح التبيري ج ١ ص ١٦٦.

(٢) الموازنة ج ١ ص ١٠٧.

(٣) صدره «ولقد أراك فهل أراك بغبطة» شرح التبيري ج ٣ ص ١٥١.

(٤) الموازنة ج ١ ص ١١٩.

والآمدي في دراسته للسرقات عند أبي تمام والبحثري يستخدم المقياس التي كانت سائدة في عصره دون أن يضيف إليها شيئاً، فهو يقصر السرقة على المبتدع المخترع من المعاني، أما المعاني المشتركة فلا يجوز أن يقال عنها إن شاعراً أخذ من آخر، كما أن اختلاف المعنيين يسقط الادعاء بالسرقة، وتظل المعاني هي محور دراسته أما الألفاظ فهي مباحة غير محظورة، وموقفه هذا يعبر عن تلك القضية التي أشرت إليها في بداية الفصل وهي اللفظ والمعنى، فقد انقسم النقاد إلى فريقين فريق ينصر اللفظ، وهم بذلك لا يتتبعون السرقات الشعرية تتبع الإحصاء الدقيق إيماناً منهم بأن المعاني يتوارد عليها الناس، فيطلقون للشعراء حرية التعبير عما يحسون دون الخوف من الوقوع على معان سبقوا إليها، إلا أنهم مع ذلك يشترطون التجديد في الصورة الشعرية، أو بعبارة أخرى التجديد في صياغة المعنى المطروق.

أما أنصار المعنى فهم يتتبعون معاني الشعراء تتبعاً دقيقاً، ويحكمون بالسرقة لتشابه المعاني وتكرارها، ويفاضلون بين الشعراء على أساس استيفائهم للمعاني أو التقصير فيها، ولا يحفلون بعد ذلك باللفظ أو الصياغة الشعرية^(١)، وهكذا فعل الآمدي عندما تتبع المعاني عند الشاعرين وقارن بينها وبين ما قيل قبلهما واستخرج ما رآه مسروقاً، ومع اهتمام الآمدي بالصياغة كما سبق أن أوضحنا، إلا أنه في بحث السرقات لم يحاول أن يستخدم هذا المقياس، بل التزم بما كان يشيع في عصره من معالجات لموضوع السرقة خاضعة لنظرية أصحاب المعنى.

فقصر الموازنات في السرقات على العام المشترك من المعاني أو الأمثال السائرة، أو المعاني المنفقة، جعلت أذهان هؤلاء النقاد تغفل عن التفريق بين السرقة والاحتذاء، وهو ما استطاع عبدالقاهر الجرجاني بعد ذلك أن يوضحه بجلاء عندما عرض رأي الجاحظ في الاحتفال بالألفاظ والصياغة، وهو يكرر قول الجاحظ «إنما الشعر صياغة وضرب من التصوير» في مواضع عديدة، ويرد على من قال «بأن من أخذ معنى عارياً فكساه لفظاً من عنده كان أحق به» بقوله:

(١) مشكلة السرقات في النقد العربي د. هدارة ص ٢٦٠.

«من أين يتصور أن يكون هاهنا معنى عار من لفظ يدل عليه؟، ثم من أين يعقل أن يجيء الواحد منا لمعنى من المعاني بلفظ من عنده، إن كان المراد باللفظ نطق اللسان، ثم هب أنه يصح له أن يفعل ذلك، فمن أين يجب إذا وضع لفظاً على معنى أن يصير أحق به من صاحبه الذي أخذه منه، إن كان هو لا يصنع بالمعنى شيئاً، ولا يحدث فيه صفة، ولا يكسبه فضيلة؟ وإذا كان كذلك فهل يكون لكلامهم هذا وجه سوى أن يكون اللفظ، في قولهم: فكساه لفظاً من عنده عبارة عن صورة يحدثها الشاعر أو غير الشاعر للمعنى؟ فإذا قالوا بلى يكون، وهو أن يستعير للمعنى لفظاً، قيل: الشأن في أنهم قالوا: «إذا أخذ معنى عارياً فكساه لفظاً من عنده كان أحق به»، والاستعارة عندكم مقصورة على مجرد اللفظ ولا ترون المستعير يصنع بالمعنى شيئاً، وترون أنه لا يحدث فيه مزية على وجه من الوجوه، وإذا كان كذلك من أين - ليت شعري - يكون أحق به^(١)؟».

فقد استطاع عبدالقاهر أن يضع حداً فاصلاً بين الأخذ والسرقة، فأما الأخذ فهو أمر غير منكر من الشاعر عندما يأخذ معنى من المعاني الإنسانية ثم يضيف إليه بصياغة خاصة، وهذه مسألة يدخل فيها البحث في الخلق الأدبي، فأصالة الفنان أو الشاعر تكمن في مدى سيطرته على مادته ودخوله في صراع لإعادة تنظيمها وخلقها في هيئة خاصة مبتكرة «فقد تتشابه الفكرتان، أو قد تتفق الاستعارة عند شاعرين، ومع ذلك تبلغ عند أحدهما ما لا تبلغه عند الآخر، وذلك لما يضيفه الشاعر على تعبيره من خصائص جديدة، أو ما يستعين به من وسائل في الصياغة تختلف عن وسائل غيره، فليس هناك تعبير يمكن أن يتساوى مع تعبير آخر، مهما اتفقنا في المعنى أو الفكرة العامة فإضافة كلمة أو حذف أخرى، وتقديم اسم على فعل أو ظرف على فاعله أو تأخير مبتدأ على خبر أو تنكير كلمة أو إضمارها أو استعمال أسلوب معين من أساليب النهي أو النفي أو الاستفهام، كل ذلك من شأنه أن يلون العبارة الأدبية بألوان لا حصر لها، كما يضيف عليها معاني جديدة^(٢)».

(١) دلائل الإعجاز لعبدالقاهر الجرجاني ص ٤٨٣.

(٢) قضايا النقد الأدبي المعاصر د. محمد زكي العشماوي ص ٣٦٩.

فالأمدي لم يستطع - على الرغم من سلامة ذوقه في كثير من نقده التطبيقي - أن يفرق بين السرقة والأخذ، وذلك لاحتفاله بالمعنى واعتماده عليه في تخريج السرقات، فالمعنى هو أساس الصورة عنده، كما أن مقياسه الذي يرى فيه أن السرقة لا يقع في العام المشترك والمعنى المتداول المعروف، يجب ألا يؤخذ على إطلاقه، فقد يعتمد الشاعر إلى معنى متداول معروف فيعبر عنه أحسن تعبير «وأعلم أن المشترك العامي والظاهر الجلي، والذي قلت إن التفاضل لا يدخله، والتفاوت لا يصح فيه إنما يكون كذلك ما كان صريحاً ظاهراً لم تلحقه صنعة، وساذجاً لم يعمل فيه نقش فأما إذا ركب عليه معنى، ووصل به لطيفة، ودخل إليه من باب الكناية والتعريض، والرمز والتلويح، فقد صار بما غير من طريقتة، واستؤنف من صورته.. واستجد له من المِعْرَضِ وكُسي من دلّ التعرض، داخلاً في قبيل الخاص الذي يملك بالفكرة والتعمل، ويتوصل إليه بالتدبر والتأمل^(١)»، وهكذا أوضح عبد القاهر الفرق بين المعنى العامي المبتذل في صورته البدائية المتداولة وبين المعنى نفسه حين تلحقه صنعة شاعر، وتعملُ فنّان.

وقد سبق أن تحدثت عن تأثر الشاعر بالموروث من الشعر، وهذا التأثير لا يعد سرقة، فالشاعر قلب تلتقي فيه كافة العناصر الحيوية التي شكلت الإنسان والحضارة فتتفاعل بينها لتفيض من قلبه على الناس مزاجاً جديداً، فاحتذاء القديم هو عنصر الأصالة في الإنتاج الشعري لا يستطيع أي شاعر أو فنّان أن يدعي لنفسه معنى «إذ لا بد من وجود صلة قوية بين معانيه ومعاني الشعراء الأقدمين، ولعل من أهم عناصر الجمال الأدبي مقارنة فن المحدثين بفن الشعراء أسلافهم، ولا بد للحكم على الشعر الحديث من تقدير مستواه بالنسبة لمستويات الأقدمين، وعلى الشاعر ألا ينقل من القديم دون أن يسبغ شخصيته على ما ينقله، وإلا كان مقلداً سخيفاً، كما أن عليه ألا يقلد شاعراً بعينه، فهذا عمل يزيد تجربة الناشئ فحسب، ولكن عليه أن يكون محيطاً بمجرى التيار الرئيسي للفن، ثم عليه بعد ذلك أن يؤمن بهذه الحقيقة، وهي أن الفن لا يتغير، ولكن مادة الفن هي التي لا يمكن أن تبقى كما هي^(٢)».

(١) أسرار البلاغة ص ٣١٥.

(٢) ت. س. إلبوت. مشكلة السرقات في النقد العربي د. هدارة ص ٢٥٦.

فارتواء الشاعر من معين القديم، لا يعد سرقة، وإنما احتذاء محمود والفرق كبير بين الاحتذاء والسرقه «فالاحتذاء أخذ له قدرة الخلق، والسرقه أخذ خال من هذه القدرة، والفرق بينهما هو الفرق بين الفنان والسارق، فالفنان ناقل جيد، والسارق ليس إلا ناقلًا رديئاً^(١)».

المقاييس التقليدية وصحة الذوق:

أما المقاييس الفنية الأخرى فقد حاول الآمدي أن يستخرجها من خلال دراسته لأخطاء أبي تمام في المعاني والألفاظ، وهو إن كان قد استخدم بعض المقاييس التي كانت دائرة في عصره، فقد أضاف إليها بعض العناصر والنظرات الجديدة.

وأس هذه المقاييس وعمادها هو الالتزام بطريقة الشعراء وعمود الشعر القديم، واعتباره مرجعاً لا يرقى إليه النقد، وأساساً لا يصح تجاوزه، أما شعر المحدثين فيجب أن ينظر إليه من خلال هذا القديم.

وهذه النظرة الدونية إلى المحدث أفرزها المنهج اللغوي في البحث كما سبق أن ذكرت، ولهذا كان من عماد هذا المقياس التزام الاستعمال اللغوي، فيقول الآمدي معلقاً على بيت أبي تمام:

فأفرغ إلى دُخْرِ الشُّئون وعُدْبِه

فالدمع يُذهبُ بعضَ جَهْدِ الجَاهِدِ

«قوله «يذهب بعض جهد الجاهد»، أي بعض جهد الحزن الجاهد أي: الحزن الذي جهدك فهو جهد الجاهد لك، ولو كان استقام له أن يقول «بعض جهد المجهود» لكان أحسن وأليق، وهذا أغرب وأظرف، وقد جاء أيضاً فاعل بمعنى مفعول، قالوا: «عيشة راضية» بمعنى «مرضية» و«لمح باصر» وإنما هو مبصر فيه، وأشبه لهذا كثيرة معروفة ولكن ليس في كل شيء يقال، وإنما ينبغي أن ينتهي في اللغة إلى حيث انتهوا، ولا يتعدى إلى غيره، فإن اللغة لا يقاس عليها^(٢)».

(١) ت. س. إلبوت. مشكلة السرقات في النقد العربي د. هدارة ص ٢٤٩.

(٢) المصدر السابق ج ١ ص ٢٠٩.

ومن المقاييس التقليدية، البحث في طبائع الأشياء، فقد غلّط الآمدي أبا تمام عندما وصف الخيل في الحرب بأنها: «تلوك الشكيما»؛ «لأن الخيل لا تلوك الشكيم في المَكْرُ وحومة الحرب وإنما تفعل ذلك واقفة لا مَكْرُ لها»، ثم يقول «وإنما طرح أبا تمام في هذا قلة خبره بأمر الخيل^(١)».

فأبوتمام استخدم معنى خاطئاً بعيداً عن طبيعة الخيل التي عرفها العرب الذين خبروها.

وقد اهتم الآمدي بالفطنة النفسية والاستعداد الذي يعتمد على الموهبة في سبر أغوار الصور الخيالية وفهمها، اهتم به مقياساً رئيسياً، وقد أكثر في ثنايا كتابه من الإشارة إليه إذ يرى «أن طريقة الشاعر وجنس شعره لا تبين إلا لطائفة من الناس، وهم ذوو البلاغة وأهل الأطباء النقية والقرائح السليمة، وكان من سواهم لا يعلمه ولا لهم جملته^(٢) حتى تقع الموازنة فيه بين بيت وبيت ومعنى ومعنى^(٣)».

«ثم قد يتأتى جنس من العلوم لطالبه ويتسهل، ويمتنع عليه جنس آخر ويتعذر، لأن كل امرئ إنما ييسر له ما في طبيئته قبله، وما في طباعه تعلمه^(٤)».

وقد أضفت هذه الموهبة وذلك الحس الفني على أحكامه لمسة ذوقية مرهفة، فجاءت قريبة من الصواب، وإن خلت من التعليل في كثير من الأحيان فنجدته يرى في شعر أبي تمام أحياناً الغاية في الحسن والجودة^(٥).

وتتجلى دقة هذا المقياس عند الآمدي حين يختار من شعر العرب النموذج الأمثل في المعنى الذي يناقشه، فهو يقع بحسه الفني على أرقى ما قالت العرب، والحقيقة أن

(١) الموازنة ج ١ ص ٢٤٣.

(٢) كذا في الأصل.

(٣) الموازنة ج ٣ ص ٤٧٢.

(٤) الموازنة ج ١ ص ٤١٩.

(٥) الموازنة ج ٢ ص ١٢١، ص ١٠٥.

هذه الاختيارات تعد من أبرز خصائص كتاب الموازنة بل يمكن اعتباره «موسوعة في معاني الشعر العربي منقطعة النظير»^(١).

ومن المقاييس التي حفل بها الأمدي الصياغة وحسن التأليف وبراعة التركيب، وأكد على دور الصياغة في إضاءة المعنى «فإذا جاء لطيف المعنى من غير بلاغة ولا سبك جيد ولا لفظ حسن، كان ذلك مثل الطراز الجيد على الثوب الخلق أو نقش العبير على خد الجارية القبيحة الخد»^(٢).

وفي المجال التطبيقي لهذا المقياس، نجد الأمدي يعقد فصلاً يتحدث فيه عن «سوء نسجه وتعقد نظمه ووحشي ألفاظه»^(٣).

وقد ترتب على هذا اهتمام الأمدي بقرب المعنى من الأذهان وبساطته، فهو يعترض على أبي تمام عندما يورد معنى يحتاج سامعه إلى تأمل ونظر لكي يفهمه، ويجعل هذا التعقيد من خصائص أبي تمام.

ويحاول الأمدي أن يعلل هذا التكلف عند أبي تمام فيعتمد على عبارة حذيفة بن محمد الذي يقول «إن أبا تمام يريد البديع فيخرج إلى المحال»^(٤).

وهناك بعض الملاحظات التي أوردها الأمدي تعكس مدى تأثره بالمقاييس القديمة، وإن لم يعتمد عليها كثيراً إلا أنها تسمعنا صدى القواعد التي تحدث عنها أنصار القديم من اللغويين والرواة.

فمن المقاييس التي اعتمدها الأمدي وكانت شائعة في عصره تعدد المشبه به^(٥)، فقول أبي تمام:

(١) النقد المنهجي د. مندور ص ٣٤٩.

(٢) الموازنة ج ١ ص ٤٢٢.

(٣) المصدر السابق ج ١ ص ٢٩٣.

(٤) المصدر السابق ج ١ ص ٢٠.

(٥) تحرير التحبير ص ١٦٢.

وثنَايَاكَ إِنَّهَا اغْرِیْضُ
وَلَا لَ تُوْمٌ وَبَرْقٌ وَمَیْضُ

شبه النغر بثلاثة أشياء وقد نقل البحري ذلك فقال:

كَأَنَّمَا یُضْحِكُ، عَنْ لَوْلُو
مُنَظَّمٍ أَوْ بَرَدٍ أَوْ أَقَاخٍ^(١)

ويجعل الآمدي هذا طريقاً للموازنة بينهما، فكما أن أبا تمام شبه النغر بثلاثة فإن البحري لم يكن أقل منه، وهذا المقياس لم يردده الآمدي كثيراً في موازنته، فقد كان في ذوقه ودقة ملاحظاته ما أغناه عن الاعتماد على مثل تلك القواعد الجافة.

كذلك تحدث الآمدي عن التضمين، وهو عيب سبق أن تحدثت عنه، فيقول:

«وتزعم الرواة أن أحسن ما قيل في وصف النغر قول بشر بن أبي خازم:

يُفَلِّجُنَ الشَّفَاءَ عَنْ أَقْحُوَانٍ
جَلَاهُ غِبٌّ سَارِيَةٍ قِطَارُ

وهذا لعمرى يستحق التقديم والتفضيل، وليس بدونه قول النابغة:

كَالْأَقْحُوَانِ غِدَادَةٌ غِبٌّ سَمَائِهِ
جَفَّتْ أَعَالِيهِ وَأَسْفَلُهُ نَدِي

بل قول النابغة أجمع للمعنى، لأن قوله:

«كالأقحوان غداة غب سمائه» بإزاء قول بشر: «جلاه غب سارية قطار».

وقول النابغة: «جفت أعاليه، وأسفله ندى» زيادة حسنة، ولكن بيت بشر أبرع،

لأنه مستغن بنفسه، وبيت النابغة متعلق على البيت الذي قبله^(٢).

(١) الموازنة ج ٢ ص ١٠٦.

(٢) الموازنة ج ٢ ص ١٠٨ - ١٠٩.

يعني قول النابغة قبل هذا:

تَجْلُو بِقَادِمَتِي حَمَامَةَ أَيْكَةٍ
بَرْدًا أَسِفَّ لَنَائِثُهُ بِالْإِثْمِ^(١)

كذلك ناقش الآمدي قضية الطبع والتكلف من خلال تحليله لمذهب البحتري،
فالبعد عن التصنيع هو المذهب الذي تميز به البحتري، فصار لشعره ديباجة، أو
لكلامه رونق.

وقد عد طريقة البحتري من طرائق الشعراء الفحول، ففي باب «ما قاله في
حرب ذوي الأرحام والحض على صلحهم، والصفح عنهم»^(٢) وهو من كتاب «البأس
والنجدة»، يقول معلقاً على قصيدة البحتري في مدح أبي المعمر الهيثم ابن عبدالله
التغلبى التي أولها «أَمِنْكَ تَأَوُّبُ الطَّيْفِ الطُّرُوبِ»^(٣):

«فهذه طريقة الشعراء الفحول في مذهب لا يحسنه إلا الفصحاء المطبوعون من
الأعراب، ولا يتجه لمثله مسلم ولا أبونواس فضلاً عن أبي تمام»^(٤).

فقد فضل البحتري على جميع الشعراء المحدثين من أمثال مسلم وأبي نواس
وهذا إطلاق منه للأحكام، برأ نفسه منه في بداية كتابه كما ذكرت، لكنه يشير إلى
العنصر الذي كان يعتمد الآمدي في النظر إلى شعر أبي تمام، فعندما استطاع هذا
الشاعر أن يحقق في بعض قصائده، ما أراده الآمدي، فابتعد عن التكلف والصنعة،
انتزع إعجابه ورضاه، فقد علق على قصيدة أبي تمام في مدح مالك بن طوق:

لَوْ أَنَّ دَهْرًا رَدَّ رَجَعَ جَوَابِ
أَوْ كَفَّ مِنْ شَأْوِيهِ طَوْلُ عَتَابِ^(٥)

(١) ديوانه ص ١٠٨، وانظر ديوان المعاني لأبي هلال العسكري ج ١ ص ٢٣٨.

(٢) الموازنة ج ٣ ص ٣٧٠.

(٣) ديوان البحتري ج ١ ص ٩٨ وعجزه: «حبيبٌ جاء يُهدى من حبيب».

(٤) الموازنة ج ٣ ص ٣٨٢.

(٥) شرح التبريزي ج ١ ص ٧٥.

قائلاً: «وهذه من قصائد أبي تمام التي يرضاها أصداده، لتركه التصنيع فيها بطلب الطباق والتجنيس والاستعارات، إلا أبيات يسيرة في نسبتها^(١)».

والآمدي يرى: «أنه كان يندر من هذه الأنواع المستكرهة على لسان الشاعر المكثّر البيت الواحد والبيتان فيتجاوز له عنه^(٢)»، كما أن الشاعر قد يعاب أشد العيب «إذا قصد بالصنعة سائر شعره وبالإبداع جميع فنونه، فإن تلك مجاهدة للطبع ومغالبة للقريحة، مخرجة سهل التأليف إلى سوء التكلف وشدة التعمّل».

وكأن الآمدي لا يريد أن تكون الصنعة ظاهرة، وإنما الشاعر المجيد هو ذلك الذي تأتي صنعته مختلطة بماء الطبع فلا تلحظ، وهذا الرأي نجده عند الشريف المرتضى عندما يعترض على استجدادة الآمدي لأبيات للبحتري في طروق الخيال فيقول:

«ومن العجب أن الآمدي ذكر أن هذه الأبيات أحسن وأحلى من التي هي قبلها، والأمر بخلاف ما ظنه لأن الأبيات القافية أطبع وأنصع، وأبعد عن التكلف، والصنعة فيها أخفى وكلامها أحلى، وهذه الأبيات الرائية معانيها أجود من ألفاظها، وتظهر فيها بعض كلفة الصنعة، وهي مع ذلك في غاية الحسن، إلا أن تفضيلها على الأولى غير صحيح^(٣)».

ولم يحدد وجهاً لاعتراضه سوى أن الصنعة أخفى وأبعد عن الكلفة، لكن دون أن يشرح أو يعلل.

والآمدي يعترض على قول أبي تمام:

ما كان يخطرُ قبْلَ ذا في فكرِه

في البدرِ قبل تمامِه أن يُكسَفَا

قائلاً: «بيت لفظه ومعناه في غاية الاضطراب والسخافة^(٤)»، ولكن الشريف المرتضى يعلق على كلام الآمدي قائلاً:

(١) الموازنة ج ٣ ص ٣٧٢.

(٢) الموازنة ج ١ ص ٢٥٩.

(٣) طيف الخيال للشريف المرتضى ص ٢٣.

(٤) الموازنة ج ٢ ص ٢١٥.

«وليس الأمر على ما ظنه، إن البيت جيد وإنما ليس رونق الطبع فيه ظاهرًا، وليس ذلك بعيب^(١)!!».

هذا التذبذب في رأي المرتضى يبرز موقف الآمدي كناقد ملتزم بمقاييسه في تذوق الشعر عند الطائيين، فالبيت الخالي من الصنعة البعيد عن التكلف يستجده، ويثني عليه وإن كان من أبي تمام، أما الشريف المرتضى فإنه يعترض عليه بمقولة الطبع والصنعة الخفية، ثم يرى أن اختفاء الطبع ليس بعيب.

فالشاعر صانع، وإذا كان معنى الصنعة في الأصل أن تعتمد إلى الشيء فتحدث فيه أمرًا لم يكن ملحوظًا فيه من قبل، فإن الشاعر عندما يحيل الكلام المنثور إلى منظوم فقد صنع، ولكن الصنعة الخفية هي تلك التي تختلط مع الطبع فلا تتميز عنه ويظن السامع أن هذه الصورة جاءت دون تكلف، وهو أسلوب يختلف عن الارتجال والبدئية، فالطبع هو السليقة والملكة الشعرية «وما الطبع إلا أن يبين الشاعر عن شيء يجده في النفس وجودًا ويحسه إحساسًا ويندفع إلى الإبانة عنه اندفاعًا، وليست الأناة بمنافية للطبع، وخطأ كبير أن يقصر الشاعر المطبوع على الذي يفيض الشعر منه وينساب^(٢)».

«وآية البراعة الصحيحة في الفن أن تتكلف الجهد، وتحتمل العناء ثم تخذع الناس عن ذلك، فيخيل إليهم أنك قد أنشأت ما أنشأت كأنه عفو الخاطر^(٣)».

هذا طريق المطبوعين الذين يناصرهم الآمدي، ويجعل مثلهم في هذا هو البحتري.

أما أبوتمام فيراه من أصحاب البديع المتكفين، ولكن الطائي الكبير لا يبدو متكلفًا في كل أحواله، فقد ساعده في هذا ذكاؤه العميق، غير إن الصياغة قد تتعقد عنده أحيانًا، «فهو يفكر مرتين مرة للفكرة ومرة لتحويرها، والصياغة حركة ذهنية

(١) الشهاب في الشيب والشباب ص ٤.

(٢) تاريخ النقد الأدبي عند العرب للأستاذ طه إبراهيم ص ١٢٧.

(٣) حديث الأربعاء د. طه حسين ج ١ ص ٨٥.

عند الكاتب والشاعر فإن تعقدت هذه الحركة لم يكن لنا أن ننتظر إلا عبارات معقدة،
وإلا نفساً فاتراً، كلما هم بالاضطراد، وقف به الحرص على الزخرف، وطال بينه وبين
الجيشان والاسترسال تلمس المحسنات^(١).

وأبوتام استطاع أيضاً أن ينتزع إعجاب الآمدي عندما أتى بصور موجزة،
تولت إحياءاتها الإسهاب في شرح المعنى.

يقول الآمدي: وقال أبوتام:

إِنْ يَنْجُ مِنْكَ أَبُو نَصْرِ فَعَنْ قَدَرٍ
تَنْجُو الرِّجَالُ وَلَكِنْ سَلَهُ كَيْفَ نَجَا؟

وهذا بيته المشهور الذي يستحسن من أجل إجماله وتركه أن يشرح^(٢).

فقول أبي تمام: «سله كيف نجا»، حملت ما لا تحمله أسطر وصفحات تصف
أبا نصر وحالته.

وهذا فهم دقيق من الآمدي وتعليل لسبب الاستحسان.

كذلك يفضل أبا تمام على البحري، لأن الأول جاء بالمعنى في إيجازٍ ولم
يضطر إلى التفصيل، فالبحتري قال:

فَهَمَّتِنَا دَوْلَ الزَّمَانِ وَصَرْفَهُ
وَأَرَيْتِنَا كَيْفَ الْخُطُوبُ النُّزْلُ

وقال أبوتام:

وَسَأَلْنَا رَبَّوْعَهَا فَانْصَرَفْنَا
بِشَفَاءٍ وَمَا سَأَلْنَا حَكِيمَا

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ١٠٤.

(٢) الموازنة ج ٣ ص ٣٥٥.

يقول الآمدي: «وقوله - أي البحتري - «فهمتنا دول الزمان وصرفه» مع تمام البيت، قريب من قول أبي تمام «فانصرفنا بشفاء»، وإن كان أبوتمام إنما انصرف بشفاء من العلم بأهل الدار أنها منهم مقفرة.

والبحتري دل على هذا إلا أنه قد جاء في بيت بأسره، ومعنى أبي تمام جاء به في كلمة واحدة، وأتى بزيادة في غاية الحلاوة والصحة وهو قوله: «وما سألنا حكيمًا»، فأبوتمام في هذا عندي أشعر من البحتري^(١).

(١) الموازنة ج ١ ص ٥٠١.

الفصل الثاني

عناصر القوة والضعف في شعر أبي تمام

لقد شن خصوم أبي تمام حملة عنيفة عليه، وكان أهم أسلحتهم في هذه الخصومة هو الادعاء بتفاوت شعر أبي تمام جودة ورداءة، واختلاف قصائده فيما بينها اختلافاً شديداً حتى لتحسب أن جيده من بحر غير بحر، ومن معدن سوى معدنه كما يقول الآمدي^(١).

ومقاييس الجودة والرداءة أو القوة والضعف لا تخرج عند الآمدي عن تلك المقاييس التي وزن بها النقاد الذين سبقوه الشعر واستخرجوا منه ما رأوه جيداً واطرحوا مرذوله، وبهذه القواعد والمقاييس التي يحتمل بعضها كثيراً من التأويل والتخريج نظر خصوم وأنصار أبي تمام إلى شعره، يحاول خصومه إثبات ظاهرة التفاوت الشديد بين جيد شعره وريئه، ويحاول أنصاره رتق هذه الهوة والتخفيف منها.

ومن مدارس كتاب الموازنة نجد أن الآمدي قد حاول منذ بداية حديثه طرح عناصر القوة والضعف عند أبي تمام على بساط البحث، وذلك من خلال حوار الخصوم والأنصار الذي أجاد الآمدي سبكه، وبصرف النظر عن ظاهرة تعصبه في هذا الحوار، التي لن أتجاوزها في هذا البحث وإنما أؤخرها لمناسبة أخرى، فإن الآمدي استطاع بفضل المحاورة هذه أن يوجز عناصر القوة والضعف في شعر أبي تمام، بحيث أظهر أهم القضايا التي دار حولها البحث والنقاش.

(١) الموازنة، ج ٣ ص ٤٦٩.

وسأُنزِع الآن إلى إيجاز هذه العناصر ثم أتحدث عنها تفصيلاً بعد ذلك معتمداً على البحوث النقدية التطبيقية التي عالج بها الآمدي هذه العناصر.

فمن أهم هذه العناصر هو مدى قرب شعره وبعده من طريقة الأوائل ومسلك القدماء في الشعر^(١)، وهذه القضية كانت محور دراسة الآمدي في كل كتابه، ولدخول هذا الموضوع ضمن إطار الحديث عن موقف الآمدي من الحديث والقديم، وهو عنوان الفصل القادم سأفِيض في الحديث عنه قديماً.

كذلك تحدث الآمدي عن إفراطه وإسرافه في طلب البديع «الاستعارة والطباق والتجنيس»^(٢)، فقد قصدها وأكثر منها في شعره، وأحب أن يجعل كل بيت غير خال من هذه الأصناف، فسلك طريقاً وعراً واستكره الألفاظ والمعاني، ففسد شعره وذهبت طلاوته^(٣).

ويشير الآمدي أيضاً إلى دقة معانيه^(٤)، وإساءاته في اللحن وبأنه كثيراً ما يصادفه الزلل والخطأ في المعاني والألفاظ^(٥).

والمقياس الرئيسي الذي يزن به الآمدي شعر أبي تمام، ويستخرج منه عناصر القوة والضعف كان كما ذكرت عمود الشعر وطريقة الأوائل وعادة العرب، وقد استأثر البحث في الاستعارة بالجانب التطبيقي الأكبر لهذا المقياس.

غير إن المقاييس التقليدية الأخرى كان لها دورها الواضح في دراسة أخطاء أبي تمام في المعاني، فهو بعد أن ينتهي من الحديث عن سرقات أبي تمام يقول:

«ومع هذا فلم أر المنحرفين عن هذا الرجل يجعلون السرقات من كبير عيوبه، لأنه باب ما يعرى أحد من الشعراء إلا القليل، بل الذي وجدتهم يعيبنه كثرة أخطائه، وإخلاله وإحالاته، وأغاليطه في المعاني والألفاظ وتأملت الأسباب التي أدته إلى ذلك فإذا

(١) الموازنة ١: ٤.

(٢) المصدر السابق ١: ١٤.

(٣) المصدر السابق ١: ١٧ - ١٨.

(٤) المصدر السابق ١: ٢١، ٢٧.

(٥) المصدر السابق ١: ٣٧، ٥١.

هي ما رواه أبو عبد الله محمد بن داود الجراح في كتاب الورقة عن محمد بن القاسم بن مهرويه، عن حذيفة بن محمد الطائي أن أبا تمام يريد البديع فيخرج إلى المحال^(١).

فالسرقه ليست من القضايا التي يُعَوَّل عليها في عيب الشاعر وذمه، وإنما الأمر في الغلط والخطأ في المعاني والألفاظ، وأبو تمام قد شاب شعره كثير من هذا، ويحاول الآمدي أن يحدد أهم أسباب نزوع أبي تمام في كثير من شعره إلى الخطأ والإحالة فيستشهد بقول ابن مهرويه بأن طلبه البديع واستكثاره منه يجعله يقع في المحال.

القوة والضعف في القرب أو البعد من واقع وحال الأشياء والأعراف السائدة:

والأخطاء التي ذكرها الآمدي تستند على مخالفة أبي تمام لمواضع وقواعد لغوية أو عرفية وتقليدية، أو أن يأتي من المعاني ما يخالف واقع وحال الأشياء.

وتفصيل هذا أن أبا تمام قد خالف في كثير من شعره الأعراف السائدة، وقد أورد الآمدي أمثلة كثيرة منها قوله:

«قال أبو تمام:

شاب رأسي وما رأيت مشيب الز
رأس إلا من فضل شيب الفؤاد
وكذاك القلوب في كل بؤس
ونعيم طلائع الأجساد
طال إنكاري البياض وإن عم
مرت شيباً أنكرت لون السواد
زارني شخصه بطلعة ضيم
عمرت مجلسي من العؤاد
نال رأسي من ثغرة الهم لما
لم ينله من ثغرة الميلاد

(١) الموازنة ١: ١٣٨.

فالأبيات الثلاثة الأولى من فلسفته الحسنة الصحيحة المستقيمة ومن مشهور إحسانه. وقد عابه قوم بقوله «شيب الفؤاد» وليس عندي بغيث، لأنه لما كان الجالب للشيب القلب المهموم نسب الشيب إليه على الاستعارة، وقد أحسن عندي ولم يسيء، وقوله «عمرت مجلسي من العواد» معنى لا حقيقة له لأننا ما رأينا ولا سمعنا أحداً جاءه عواده يعودونه من الشيب، ولا أن أحد أمرضه الشيب ولا عزاه المعزون عن الشباب.

وقال ابن حازم الباهلي:

أليس عجيباً بأنَّ الفتى
يُصابُ ببعض الذي في يديه
فَمَنْ بَيْنَ بَاكِ لَهُ مُوجَعٌ
وَبَيْنَ مُعَزِّئِهِ غَدٌّ إِلَيْهِ
وَيَسْلُبُهُ الشَّيْبُ شَرْخَ الشَّبَابِ
فليس يُعزِّيه خَلْقٌ عَلَيْهِ

فأحب أبوتمام أن يخرج عن عادات بني آدم، ويكون أمة وحده^(١).

فأبوتمام خالف أعراف الناس عندما جعل العواد يعودونه، كأنه مرض عندما ولَّى شبابيه.

وقد استطاع الأمدي أن يوضح المعنى المتعارف عليه ويكشفه عندما استشهد بقول ابن حازم الباهلي الذي يتعجب من أن الناس يعزون فاقد المال والأهل، ولكنهم لا يعزون فاقد الشباب، وهذه المفارقة هي التي يجب أن تنصرف إليها الشاعرية، وهي لا شك معين لكثير من الصور والأخيلة.

وينقل ما أنكره أبو العباس أحمد بن عبد الله بن محمد بن عمار القطريلي المعروف (بالعزير) من قول أبي تمام:

(١) الموازنة ١: ٢١٢، ٢١٣، ٢١٤، وانظر رد الشريف المرتضى على الأمدي في «الأمال» ١: ٦١٣، وفي «الشهاب في الشيب والشباب» ص ١٢.



رقيق حواشي الحلم لو أن حلمه بكفئك ما ماريت في أنه بُرذ

وقال: هذا الذي أضحك الناس منذ سمعوه وإلى هذا الوقت، ويذكر الآمدي إنه لم يزد على هذه العبارة شيئاً^(١)، مشيراً إلى تقصير أبي العباس في التعليل «فهو لم يضع يده من غلظه وأخطائه إلا على أبيات يسيرة، ولم يقم على ذلك الحجة ولم يهتد لشرح العلة^(٢)».

ويستطرد الآمدي في بيان علة هذا البيت فيقول «والخطأ في هذا البيت ظاهر، لأنني ما علمت أحد من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقّة، وإنما يوصف بالعظم والرجحان والثقل والرزانة كما قال النابغة:

وأعظم أحلاماً وأكثر سيّداً

وأفضل مشفوعاً إليه وشافعاً^(٣)»

ويرى الآمدي أن العرب إذا ذمت الحلم وصفته بالخفة فيقولون: خفيف الحلم، وقد خف حلمه، وطاش حلمه، كما أن البرد لا يوصف بالرقّة وإنما يوصف بالمتانة والصفاقة. ويقول: «لولا إنه قال «رقيق حواشي الحلم» لظننت أنه ما شبهه بالبرد إلا لمتانته، وهذا عندي من أفحش الخطأ»، ثم يقول:

«لو أن حلمه بكفئك» كلام في غاية القبح والسخافة، وأظن أبا العباس بن عمار إنما أنكر هذه اللفظة فقط^(٤)».

فاعتراض الآمدي مسلط على وصف الحلم بالرقّة، ثم وصف البرد بالرقّة أيضاً، فأبوتام قد خرج على ما تواضع عليه العرب، وما ساد عرفهم من أن الحلم يوصف بالثقل والرزانة، وأما البرد فليس مما يوصف بالرقّة وإنما بالكثافة والصفاقة.

(١) الموازنة ١: ١٤٣.

(٢) المصدر السابق ١: ١٤٠.

(٣) المصدر السابق ١: ١٤٥.

(٤) المصدر السابق ١: ١٤٦.



والواقع أن الآمدي قد فاته المعنى الذي أرادَه أبوتمام، فالصورة التي اعترض عليها الآمدي تتكون من شقين، الأول: هو وصف الحلم بالرقّة، وكان يجب وصفه بالرزانة والثقل.

غير إن الحلم الذي يصفه أبوتمام يختلف عن هذا الذي يريده الآمدي، فأبوتمام يتحدث عن الأناة والصبر، والرحمة، فهو يتحدث عن رجل ملئ قلبه حباً، رابط الجأش، يقابل الحوادث مبتسماً «والذي إذا تحدث إليك عنها أعجبك حديثه رقة وظرفاً على فداحة الحوادث، وتكاتف الخطوب^(١)».

وهذا الملك أو الأمير لا يقبل ولا يستسيغ أن يقال له إن حلمه كالجمال، وأنه إذا غضب فهو كالجن فقد تطورت الأذواق وتغيرت الحياة، فتعبير أبي تمام وصورته فيها مذاق حضاري بعيد عن حياة البدو الخشنة.

وعلى الرغم من هذا فالآمدي يشرح بيت أبي تمام:

فَبَسَطْتَ أَزْهَرَهَا بِوَجْهِ أَزْهَرِ

وَقَبَضْتَ أَرْبَدَهَا بِوَجْهِ أَرْبَدِ

فيقول: «ما كان ينبغي له أن يقول: «بوجه أزهر»، و«بوجه أريد» لأنه لا صنع للوجه ههنا ولا تأثير لأنه الصنع إنما هو للرأي والعقل» ثم يقول: «والعاجز إذا ورد عليه الأمر يبهظه، وتبين الكأبة في وجهه، ولله در منصور النمري حيث يقول:

يُرى ساكنَ الأوصالِ باسِطَ وَجْهِهِ

يُرىكَ الهُويْنا والأُمُورُ تَطِيرُ

فقال: «ساكن الأوصال، باسط وجهه» فدل على قلة اكتراثه بالأمور التي

ترد عليه^(٢)».

(١) من حديث الشعر والنثر طه حسين ص ١٠٤.

(٢) الموازنة ١: ٢٣٧.

فهذا المعنى الذي جاء به منصور النمري هو الذي أَرادَه أبوتمام، فوصف فيه
الحلم بالرقّة، وقد نقل ابن المستوفي عن ابن قتيبة بيت منصور هذا مع تغيير في
صدره، ونسبه إلى أعرابي فقال:

رقيق حواشي الحِلْم حين تَثُورُهُ
يُريك الهوينى والأمور تطيرُ

وعقب ابن المستوفي قائلاً:

ومن هذا نقل أبوتمام قوله: «رقيق حواشي الحلم»^(١).

أما الثاني: فهو وصف البرد بالرقّة، والرقّة هنا لا تعني الخفة، وإنما ينصرف
معناها إلى النعومة ورقّة الملمس، ولهذا قال «بكفيك»، وقد يكون البرد ثقیلاً متيناً،
ولكنه رقيق ناعم الملمس، فهذا برد الحضر لا برد البدو ذوي الحياة الخشنة في
كل شيء.

والبيت على هذا كله فيه ثقل، لا لأن الحلم والبرد لا يوصفان بالرقّة، بل لأن
العلاقة بين الحلم والبرد لا تستدعي شيئاً من جمال الخيال، فالصورة باردة، جافة،
وفيه إسراف في التشخيص، فالحلم كفكرة مجردة لا يناسبها البرد قالباً تشخيصياً،
وقد عودنا أبوتمام التخفيف من جفاف تشخيص المجرّد باختيار قوالب للصورة
فيها شيء من الشاعرية، ويمزج معها المحسنات البديعية فيزيل بهذا وحشة وغرابة
الصورة غير أنه هنا لم يوفق إلى شيء من هذا.

ويعترض الأمدي على قول أبي تمام:

«الودُّ للقُربى ولكنْ عُرْفُهُ

لأبْعَدِ الأوطانِ دُونَ الأَقْرَبِ»

«لأنه نقص الممدوح مرتبة من الفضل، إذ جعل وده لذوي قرابته ومنعهم عرفه،
وجعله في الأبعدين دونهم ولا أعرف له في هذا عذراً يُتَوَجَّه»^(٢).

(١) شرح التبريزي ٢: ٨٩ - ٩٠.

(٢) الموازنة ١: ١٧٥.

ثم يستعرض آراء أنصار أبي تمام الذين حاولوا تخريج هذا الخطأ ويجادلهم ويرد عليهم، وقد أورد أحد عشر تفسيراً للبيت، ورد على كل منها واستغرق منه هذا البحث خمسة عشر صفحة^(١)، ناقش فيها كل الأوجه الممكنة التي قد تتوارد على خاطر أنصار أبي تمام.

والآمدي عندما يصل إلى الحديث عن نية الشاعر يقول لمن ادعى أنه نوى أن أقرباءه كانوا أغنياء، وإن لم يدل عليه من اللفظ دليل على ما يقول:

«ليس العمل على نية المتكلم، وإنما العمل على ما توجه به معاني ألفاظه، ولو حمل قول كل قائل، وفعل كل فاعل، على نيته لما نسب أحد إلى غلط ولا خطأ في قول ولا فعل، ولكان من سدد سهماً وهو يريد غرضاً فأصاب عين رجل فذهبت، غير مخطئ لأنه ما اعتمد إلا الغرض ولا نوى إلا القرطاس^(٢)».

وهذا رد شاف على محاولة تفسير الصولي لبيت أبي تمام:

خُلِقَ كَالْمَدَامِ أَوْ كَرِضَابِ الْمَسْ

كَ أَوْ كَالْعَبِيرِ أَوْ كَالْمَلَابِ

عندما عابوا عليه البيت وقالوا: الناس يرتفعون من الدون إلى الأعلى وهذا من الأعلى إلى الدون فقال إنه أراد تقديم المسك والمدام في النية وإن أخره لفظاً لاستواء القافية^(٣)، وقد مر الحديث عنه^(٤).

أما بيت أبي تمام السابق فإن الآمدي يرى أن الشاعر هنا قد خرج على العرف الاجتماعي عندما منع أقرباءه الصلة وقصر عليهم الود، ثم شرح معاني الود وبين أنها لا تشمل المعروف، كذلك تحدث عن معنى «دون» ومعنى «وراء».

(١) المصدر السابق ١: ١٧٥ - ١٩٠.

(٢) المصدر السابق ١: ١٧٩ - ١٨٠.

(٣) شرح التبريزي ٤: ٤٦ هامش (١).

(٤) انظر ص ١٩٣.

ويرى الآمدي أن أبا تمام عثر بقول عامر بن صعصعة بن ثور الفقعسي:

لَمَنْ يَزُورُكَ مِنْ أَشْرَافِنَا لَطْفٌ

وذي القرابة إِدْنَاءٌ وَتَقْرِيبٌ

فاستغربه وأخذه وزاد عليه زيادة أخرجه إلى ذم الممدوح^(١).

وخروج أبي تمام عن المألوف يثير الآمدي، ولا يترك مناسبة إلا ذكر فيها أن ما يأتيه أبوتمام أمر غير مطروق، وخارج عن العادة، وإن كان المعنى صحيحاً، وهو لا يهتم المعنى إذا تعارض مع الاعتماد والأعراف، فقول أبي تمام:

خَرَجْنَ فِي خُضْرَةٍ كَالرُّوضِ لَيْسَ لَهَا

إِلَّا الْحُلِيِّ عَلَى أَعْنَاقِهَا زَهْرٌ

يراه الآمدي «غير مألوف لأن الخضرة ليست من ألوان ثياب نساء البادية، ولا من صبغ نساء الأمصار إلا في الفرط، ولا يلبس إلا أن يكون أصل لون الثوب أخضر. وقد جعل أبوتمام جميع لباس هؤلاء النسوة الأخضر، وشبهه بالروض من أجل تشبيهه الحلبي بالزهر، وهو بيت حسن وغرضه في ذكر الأخضر غرض صحيح إلا أنه غير معروف^(٢)»، فاللون الأخضر لم يكن ظاهراً في ملابس نسوة ذلك العصر، على أن أبا تمام لم يرد مجرد المشابهة الحسية في الألوان بين اللباس الأخضر ولون الروض، وإنما أراد ما يوحيه هذا اللون من النضارة والحيوية والشباب.

ومن أهم مقومات شخصية الناقد أن يكون ذا ثقافة عريضة كثير الاطلاع فالشعر معالجة للحياة، والحياة مليئة بشتى أنواع المعارف، والدارس للشعر، والباحث المنقب ذو الذوق الرقيق يجب أن يعتمد في هذا كله على ثراء ثقافي، وقد عكس الآمدي من خلال تحليله لأخطاء أبي تمام عقلية مثقفة، خبيرة بواقع الأشياء ودقائق الأمور،

(١) الموازنة ١: ١٨٩.

(٢) الموازنة ٢: ٩٦.

فقد ناقش الآمدي كثيراً من أخطاء أبي تمام التي جاءت نتيجة لمخالفته الواقع يقول
الآمدي: «ومن خطئه» يعني أبا تمام» قوله:

واكتسَتْ ضَمْرُ الجِيادِ المَذَاكِي

من لباسِ الهيجا دُمًا وحميمًا

في مَكْرٍ تَلُوْكُهَا الحَرْبُ فيه

وهي مُقَوَّرَةٌ تَلُوْكُ الشُّكَيْمِ

وهذا معنى قبيح جداً أن جعل الحرب تلوك الخيل، من أجل قوله: «تلوك الشكيمات»، و«تلوك الشكيمات» أيضاً ههنا خطأ لأن الخيل لا تلوك الشكيم في المَكْرِ وحومة الحرب، وإنما تفعل ذلك واقفة لا مَكْرٍ لها.

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

والآمدي عندما يعترض على الاستعارة في الشطر الأول لا يقف عندها كثيراً، وإنما يرفضها للتشخيص الذي جاء من جعل الحرب كالخيل تلوك الجياد لوكلها للشكيم، ثم ينتقل إلى إثبات قلة خبرة أبي تمام في الخيل وأمورها، فواقع الحال أن الخيل لا تملك الشكيم في أثناء الكر والفر والصدام والمنازعة، وإنما تتخذ الخيل تلك الهيئة عندما تكون واقفة منتظرة.

ويستشهد الآمدي على هذا بأبيات تدل على وفرة محفوظه وسعة خبرته بالخيل وأمورها.

ومما يدل على أن أبا تمام كان قليل الخبرة بالخيل أنه قد أخطأ في أبيات أخرى تدور حول وصف الخيل وما يتعلق بها في قوله:

وَبِشْغَلَةٍ تَبْدُو كَأَنَّ فُلُولَهَا

في صَهْوَتَيْهِ بَدْءُ شَيْبِ المَفْرِقِ

«فالشعلة لا تكون إلا في الناحية أو الذنب، وهي أن يبيض عرضها وناحية منها، فيقال فرس أشعل وشعلاء، وذلك من عيوب الخيل، فإن كان ظهر الفرس أبيض خلقة فهو أرحل ولا يقال أشعل^(١)».

ويقول الآمدي في «باب ما قالاه في أوصاف الخيل» في الجزء الثالث «وليس له طبع في وصف الخيل، ويدل ذلك على قلة معرفته بها وملابسته لها^(٢)».

غير أن هذا المقياس «وهو مخالفة واقع الأشياء» لا يستخدمه الآمدي في استخراج أخطاء أبي تمام فقط، وإنما دافع به عن بعض أبياته التي عابها ابن عمار، فيقول الآمدي:

«وقال أبوتمام:

خُذِي عِبْرَاتِ عَيْنِيكَ عَنْ زِمَاعِي
وَصُونِي مَا أَزَلْتِ مِنَ الْقِنَاعِ
أَقْلِيَّ قَدْ أَضَاقَ بُكَاءُ ذُرْعِي
وَمَا ضَاقَتْ بِنَازِلَةٍ ذِرَاعِي
أَلْفَةَ النُّحَيْبِ كَمْ افْتَرَاقِ
أَظِلُّ فَكَانَ دَاعِيَةً اجْتِمَاعِ
وَلَيْسَتْ فَرَحَةُ الْأَوْبَاتِ إِلَّا
لِمَوْقُوفٍ عَلَى تَرَحِّ الوُدَاعِ
تَعَجَّبُ إِنْ رَأَتْ جِسْمِي نَحِيفًا
كَأَنَّ الْمَجْدَ يُدْرِكُ بِالصَّرَاعِ

وهذه كلها أبيات جياذ وصحيحة الألفاظ والمعاني، وقد عابه ابن عمار وغيره بهذا البيت الأخير».

(١) الموازنة ١: ٢٥١.

(٢) الموازنة ٣: ٣٨٧.

وينقل الآمدي «أن علي بن هارون الكاتب» قال لأبي تمام: أنشدني أجود شعر قلته، فأنشدني قصيدته: «خذي عبرات عينيك» فلما بلغ إلى قوله «توجع أن رأيت» قلت: يخيل إليّ أن هذا غلط منك لأن الصراع ليس من النخافة والجسامة في شيء، ولو قلت: كأن المجد يدرك بحرف في معنى الجسامة.

ويستطرد الآمدي قائلاً:

«وعلي بن هارون هذا، وكل من عاب هذا البيت عندي غلط.

ولم كان الصراع عنده ليس من النخافة والجسامة في شيء؟ وهل تجد القوة أبداً إلا في العباله وغلظ الألواح، وهل الضعف أبداً إلا في الدقة والنخافة؟ وهذا هو الأعم الأكثر، وإلا لما صار الفيل يحمل ما لا يحمل الجمل، والجمل يحمل ما لا يحمل البغل والبغل يحمل ما لا يحمل الحمار، فأراد أبوتمام أن المجد لا يدرك بالصراع، الذي من كان فيه أغلظ وأعبل كان أولى بالغلبة، فهذا هو الأعم الأكثر في هذا الباب. ولست أنكر أن تكون القوة قد توجد مع الدقة والنخافة، كما قال بعضهم «إنا على دقتنا صلاب».

وأن يكون الخور والرخاوة قد يوجدان مع الغلظ والعبالة في بعض الأشياء، فأما الشجاعة والجرأة، فقد توجدان في النحيل الجسم الضعيف وفي العبل الغليظ، وهذا إنما يرجع إلى القلب لا إلى الجسم، ولعل عامر بن الطفيل وعتيبة بن الحارث بن شهاب وبسطام بن قيس ما كان يقدر كل واحد منهم أن يحمل على كتفه مائة رجل.

فجعل أبوتمام معناه على الوجه الأعم الأكثر.

وقد أحسن عندي ولم يسي^(١).

فهذه دقة في الفهم، ونفاذ بصيرة من الآمدي، وبعد عن التطرف في التعصب، وهو يحاول أن يكون حكماً عدلاً يستخدم كل قوانينه لإظهار الخطأ والدفاع عن الصواب.

(١) الموازنة ٢: ٣٣ - ٣٤.

وقد أبان الآمدي وجهة نظره في الدفاع عن أبي تمام وعلق على آراء العائين،
فأظهر تفاهة اعتراضاتهم مما لا مزيد عليه.

المعجم اللغوي مقياساً:

ويفزح الآمدي إلى المعجم اللغوي ليقيس به أخطاء أبي تمام في اللغة والمرادف
المعجمي، فهو يستعرض إنكار الخصوم لقول أبي تمام:

وصنِيعَةٌ لَكَ ثِيْبٌ أَهْدَيْتَهَا
وَهِيَ الْكَعَابُ لِعَائِذٍ بِكَ مُضْرَمٍ
حَلَّتْ مَحَلَّ الْبَكْرِ مِنْ مُعْطَى وَقَدْ
زُقْتُ مِنَ الْمُعْطَى زَفَافَ الْأَيْمِ

ويقول: والذي ذكروه من غلطه في الأيم هو كما ذكروا، فأما ما ادعوه في البيت
الأول من الغلط في الكعاب بأن أقامها مقام البكر، فليس ذلك بغلط والمعنى صحيح^(١).

ثم يسهب الآمدي في شرح معنى الأيم التي لا زوج لها بكراً كانت أم ثيباً، وأنه لا
يجوز أن تكون مقابلة البكر، ويحتكم في كل هذا إلى المعنى الذي تواضع عليه العرب.

وبعض المعاني قد يحتمل التأويل، فيخرج بها البيت من دائرة العيب والطنع،
فقد انتقد الآمدي قول أبي تمام:

شَهِدْتُ لَقَدْ أَقَوْتُ مَغَانِيَكُمْ بَغْدِي
وَمَحَّتْ كَمَا مَحَّتْ وَشَائِعٌ مِنْ بُرْدٍ

وقال: «جعل الوشائع حواشي الأبراد أو شيئاً منها، وليس الأمر كذلك، إنما
الوشائع غزل من اللحمة ملفوف يجره الناسج بين طاقات السدى عند النساجة» ثم يقول:

«ومثل أبي تمام لا يسوغ له الغلط في هذا؛ لأنه حضري، وإنما يتسامح في مثل
ذلك البدوي الذي يريد الشيء ولم يعاينه، فيذكر غيره لقلّة خبره بالأشياء التي تكون

(١) الموازنة ١: ١٦٥.

بالأمصار، فأما أبوتمام فليست هذه حاله، بل ما جهل هذا، ولكنه سامح نفسه فيه،
ألا ترى إلى قوله في موضع آخر يصف قصيدته:
الجِدُّ والهَزْلُ في تَوْشِيْعٍ لِحَمَتِهَا
والنُّبْلُ والسُّخْفُ والأشْجَانُ والطَّرْبُ
فقال في «توشيع لحمتها»^(١).

غير إن ابن المستوفي يطرح معاني أخرى للوشائع، تجعل ما أتى به أبوتمام أمراً
مستساغاً فيقول:

«قد فسر أهل اللغة «الوشيع» بمعانٍ مختلفة فقالوا: الوشيع لفيفة من غزل،
وتسمى القصبة التي يجعل فيها النساج لحمة الثوب للناسج: وشيعة....»

وقالوا: الوشيع لفيفة القطن المندوف، والوشيع الطريقة في البرد، قال ذلك
الجوهري، فهلاً حمل الآمدي الوشائع في قول أبي تمام على الطرائق في البرد، ولم
يحملها على ما حملها عليه وعابه به^(٢).

فمقياس المعنى المعجمي قد يهتز أحياناً لاحتمال اللفظة عدة معان، والآمدي
عندما يعرض شعر أبي تمام على هذا المقياس يحاول في كثير من المواضع أن يقلب
كافة الاحتمالات ويرد عليها، غير إن بعض المعاني قد تفر منه فلا يلتفت إليها، وذلك
كانتقاده لقول أبي تمام:

مَهَا الْوَحْشُ إِلَّا أَنْ هَاتَا أَوَانِسُ
قَنَا الْخَطُّ إِلَّا أَنْ تَلَكْ ذَوَابِلُ

فيقول الآمدي: «وإنما قيل للرماح ذوابل للينها وتثنيها فنفي ذلك عن قدود النساء
التي من إكمال أوصافها التثني واللين والانعطاف»^(٣).

(١) الموازنة ١: ١٩٢ - ١٩٣، ص ٤٤٧.

(٢) شرح التبريزي ٢: ١٠٩ - ١١٠ هامش ١، والنظام الجزء الأول لوحة ٣٧٠ دار الكتب.

(٣) الموازنة ١: ١٥٧ - ١٥٨.

ولكن الجرجاني صاحب الوساطة يعد هذا البيت «من أطف وأغرب ما وجد من أمثلة المطابقة»^(١).

كما أن ذابل لا يلزمها معنى التثني والليونة، بل إن العرب تقول: «رمح ذابل» إذا كان صلب الكعوب، وقد رد ابن أبي الإصبع على اعتراض الآمدي بقوله:

«وقد غلط الآمدي في تغليب أبي تمام في هذا البيت، حيث زعم أنه نفى عن النساء لين القدود، معتقداً أن الرماح سميت ذوابل للينها، والمعروف عند أهل اللسان ضد ذلك، لأن العرب تقول رمح ذابل إذا كان صلب الكعوب، ومن ذلك قولهم: ذبلت شفتاه إذا يبستا، ولا تعرف العرب الذابل إلا اليابس الذي جفت رطوبته، ومن ذلك قولهم: نواره ذابلة إذا جف مأوها وأخذت في اليبس، وأبوتام لا يشك أحد أنه أبصر من الآمدي باللغة، وأقعر منه بمعرفة اللسان العربي»^(٢).

ويقف صاحب العمدة مع ابن أبي الإصبع فيضيف قائلاً: «أما أبوتام فقوله صواب، لأنهم يقولون: «رمح ذابل» إذا كان شديد الكعوب صلباً، وهو الذي تعرف العرب، ومنه قولهم: «ذبلت شفتاه» إذا يبستا من الكرب أو العطش أو نحوهما، فأما كلام المعترض فغير معروف إلا عند المولدين، فإنهم يقولون «نواره ذابلة» وليسوا بقدوة، على أن كلامهم راجع إلى ما قلناه، وإنما ذلك لقلة المائة وابتداء اليبس»^(٣).

المشاعر الإنسانية لا تقاس بالميزان العقلي؛

كما أن الآمدي عندما يعرض معاني أبيات أبي تمام على الميزان العقلي، فإنه كثيراً ما يجنح في تفسير هذه المعاني فتدخل في دائرة التناقض، ويظهر المعنى مضطرباً، وهو يرى هذا في قول أبي تمام:

أَجَلُ أَيُّهَا الرُّبْعُ الَّذِي خَفَّ أَهْلُهُ

لقد أدركت فيك النوى ما تحاولة

(١) الوساطة ص ٤٥.

(٢) تحرير التحبير لابن أبي الإصبع ص ٣٦٩.

(٣) العمدة ٢: ٢٤٧.

وَقَفْتُ وَأَحْشَائِي مَنَازِلُ لَأْسَى
بِهِ وَهُوَ قَفَرٌ قَدْ تَعَفَّتْ مَنَازِلُهُ
أَسْأَلُكُمْ مَا بَالُهُ حَكَمَ الْبَلَى
عَلَيْهِ وَإِلَّا فَاتْرُكُونِي أَسْأَلُهُ

فهذا المعنى فيه اضطراب كما يقول «لأنه قال: «أسألكم ما باله حكم البلى عليه»، وهو قد قدم السبب الذي من أجله بكى، وشرحه في البيت الأول بقوله «خف أهله» ويقول: «لقد أدركت فيك النوى ما تحاوله»، وهذا هو الذي أبلاه، لأنه إذا فارق أهله، وتعتفت منازلها فقد خرب وبلى^(١)».

والمعروف أن سؤال الأصحاب أمر غير حقيقي في أكثره، فهو قد ادّعى سؤالهم كي يعذروه عندما يقف على الربع يناجيه ويسأله، والمعنى ليس فيه أي اضطراب، والمقياس العقلي الجاف لا يمكن تطبيقه على الصورة الشعرية بكل قواعده الصارمة، فالشاعر يتحرر في صوره الفنية الشعرية من قيود كثيرة.

كذلك ينعى الأمدي على أبي تمام خروجه على مذاهب الجاهلية والإسلام في قوله:

أَجْدِرُ بِجَمْرَةٍ لَوْعَةٍ إِطْفَاؤُهَا
بِالدَّمْعِ أَنْ تَزْدَادَ طُولَ وَقُودِ

«فهذا غلط بَيِّن، فالأمر كلها مجمعة على أن في البكاء إراحة من الكرب، وتبريداً لحرارة الحزن وتخفيفاً من لاعج المصيبة^(٢)»، ويقول في موضع آخر «وهذا خلاف ما عليه العرب وضد ما يعرف من معانيها، لأن المعلوم من شأن الدمع أن يطفئ الغليل، ويبرد حرارة الحزن، ويزيل شدة الوجد، وتعقبه الراحة» وينتهي حديثه بقوله: «فلو كان اقتصر على هذا المعنى الذي جرت العادة به في وصف الدمع لكان المذهب الصحيح

(١) الموازنة ١: ٥٤٨. وفي رواية القالي قال: (أَسْأَلُهُ) بخط حبيب أي في مكان: (أسألكم). النسخة الأندلسية من ديوان أبي تمام رواية أبي علي القالي، جامعة الكويت ٢٠١١ ص ١٤٤.
(٢) المصدر السابق ١: ٥٦٣.

المستقيم، ولكنه استعمل الإغراب فخرج إلى ما لا يعرف من كلام العرب ولا مذاهب سائر الأمم^(١)».

ولكن أبا تمام يقول: «أجدر بجمرة لوعة» فكأنه يرى جمرة الشوق هذه جديرة بأن يتعجب الإنسان من أمرها، ويحار فيه، فإذا كان إطفاء جمرة الشوق يكون بالدمع كما يعلم أبوتمام: «أجدر بجمرة لوعة إطفائها بالدمع»، فهذه اللوعة التي يشكو منها غير مألوفة وليست عادية على «مذاهب الأمم» - كما يقول الآمدي - لأن الدمع يزيد اشتعالها ويؤججها، وهو في الحقيقة معنى طريف وغريب وجيد.

وهذه الفلسفة عند أبي تمام نجدها مصورة في بيت آخر وهو قوله:

دَعَا شَوْقُهُ يَا نَاصِرَ الشُّوقِ دَعْوَةً
فَلَبَّاهُ طَلَّ الدَّمْعُ يَجْرِي وَوَابِلُهُ

ولكن الآمدي لم يتركه أيضاً، بل اعترضه ونعى عليه هذه الصورة فقال:

«أراد أن الشوق دعا ناصراً ينصره فلباه الدمع، يعني أنه يخفف لاجع المشوق، ويطفئ حرارته، وهذا إنما هو نصرة للمشتاق على الشوق، والدمع إنما هو حرب للشوق لأنه يثلمه ويتخونه ويكسر حده^(٢)».

وأبوتمام الذي كان ديدنه البحث عن المعاني الطريفة الجديدة، لتحقيق الدهشة والانبهار كان يأتي إلى المعاني المألوفة، فيجعل فيها ما يبدو أنه خروج عن هذا العرف فقله: «دعا شوقه يا ناصر الشوق دعوة»، لا يعني أنه دعا الدمع، وإنما دعا ناصر الشوق، الذي قد يكون الصبر والتجلد أو الحزن غير إنه لم يجد من يليه إلا الدمع، فهو لم يقل إن ناصر الشوق هو الدمع كما ظن الآمدي فالملبى غير المدعو.

وقد لمح هذا المعنى المرزوقي حين شرح البيت في الديوان بقوله: «يجوز أن يكون أراد «بناصر الشوق» الحزن لأنه يضرم ناره ويثير ما كمن منه، ويهيج ساكنه، فيكون

(١) الموازنة ١: ٢٠٩، ٢١١.

(٢) الموازنة ١: ٢٢١، ٢: ٢٣٢.

المعنى أن الشوق دعا ما له واستغاث به، وهو الحزن فأجابه ما عليه، وكان خاذله وهو
البكاء، وقد صرح أبوتام بهذا المعنى قبله فإنه قال:
لقد أحسن الدَّمْعُ المحاماةَ بعد ما
أساءَ الأسَى إذ جاورَ القلبَ داخلُهُ^(١)

وقد سبق أن ذكرت أن المرزوقي كان كثيراً ما يظهر دقة في التذوق، وإحساساً
فنياً عميقاً بمعاني الشعر، فقد احتج الآمدي على أبي تمام في قوله:
طَلَلَ الجميعَ لقد عفوتَ حميداً
وكفى على رُزئي بذاك شهيداً

قال الآمدي: «أراد وكفى بأنه مضى حميداً شاهداً على أنني رزئت، وكان وجه
الكلام أن يقول: «وكفى برزئي شاهداً على أنه مضى حميداً» لأن حميداً من الطلل
مضى وليس بشاهد ولا معلوم.

ورزؤه بما يظهر من تفجعه مشاهد معلوم، فلا أن يكون الحاضر شاهداً على
الغائب أولى من أن يكون الغائب شاهداً على الحاضر^(٢).

ويأتي المرزوقي فيشرحه قائلاً: «أي إذا أثر هذا الأثر في الجماد الذي لا يعقل
ولا يميز فكيف تأثيره في معلمي وتمييزي، وموضع بذاك رفع بفعله والباء دخلت
للتأكيد ويستطرد في الهامش: والمعنى: درست أيها الطلل وأنت محمود، لأنك من أجل
من فارقك حقيق بالدروس، ثم قال «وكفى بذاك» أي بما رُوي من تغير حال الطلل
شهيداً على رزئي^(٣)».

والحق أن هذا يدل على عمق فهم المرزوقي، فقد استغل العاطفة في البيت، فجعل
الأثر ينفعل لفراق الأحبة فيتهم، وفي هذا تخط للمعنى الضيق الذي أورده الآمدي.

(١) شرح التبريزي ٣: ٢٢، ٢٣ وشرح مشكلات ديوان أبي تمام للمرزوقي ص ٢٤.

(٢) الموازنة ١: ٢١٦ وما بعدها.

(٣) شرح التبريزي ١: ٤٠٥، وشرح مشكلات أبي تمام للمرزوقي ص ١٧١.

وربما جاء المعنى واضحاً لا يحتاج إلى تخريج أو تمحل، وليس فيه مجال للقول والنقد، لكن الآمدي يجنح به خياله فيضل عن المراد القريب ليأتي بمعنى بعيد ثم يحتج عليه.

فقد أدرج تحت باب «ذكر سرى الإبل» قول أبي تمام:
فتى النُّكباتِ من يَأوي إذا ما
قَطَفْنَ بِهِ إِلَى خُلُقٍ وَسَاعِ
يَثِيرُ عَاجَاجَةً فِي كُلِّ ثَغْرِ
يَهِيْمُ بِهَا عَدِيُّ بْنُ الرَّقَاعِ
أَبْنُ مَعَ السَّبَاعِ الْمَاءَ حَتَّى
لَخَالَتْهُ السَّبَاعُ مِنَ السَّبَاعِ
فَلَبَّ الْحَزْمَ إِنْ حَاوَلْتَ يَوْمًا
بأن تستطيع غير المستطاع
فلم ترحل كَنَاجِيَةِ الْمَهَارِي
ولم تُركبْ هُمُوكَ كَالرَّمَاعِ^(١)

ثم قال:

«وقوله: «يثير عجاجة في كل ثغر» أي: يطاء كل بلدة مخوفة، وتثير مطيته غبار كل بقعة، ونسب العجاجة إلى عدي بن الرقاع لأن عديا وصف العير والأتان وما يثيرانه من الغبار في السهل من الأرض فإذا صار إلى الحزن لم يوجد لهما فيه نفع».

ثم قال:

«وهذا تمحل منه لمعنى غير لائق بما هو بسبيله من ذكر سيره، لأنه إن كان أراد أنه أيضاً يثير النفع في السهل، ولا يثيره في الحزن فكل سائر فيها هذه حاله، فما وجه

(١) شرح التبريزي ٢: ٣٣٦.

ذكره عجاجة عدي، وإنما حسن من عدي وصح التشبيه؛ لأن الحمار إذا طلب الأتان فليس يجريان على استقامة واحدة، بل تراهما بينهما في الحزن صارا إلى السهل ثم يعودان إلى الحزن، فتراهما مسهلين ومحزنين لجولانهما، فتري عجاجتهما تثور حيناً، وتلبد حيناً فصح التشبيه وحسن، والمسافر إنما يمر على سنن واحد، فليس يكاد يخرج من سهل إلى حزن، ومن حزن إلى سهل في وقت واحد تدركه منه العيون، فيكون الغبار مشبهاً لملاءة تنشر وتطوى، وإنما يقع ذلك في أوقات متراخية يسقط معها هذا المعنى^(١).

لقد حمل الأمدي في شرحه هذا الألفاظ فوق ما تحتل وأتى بمعانٍ لا يقتضيها البيت الذي ناقشه، فأبوتمام لم ينسب العجاج إلى الناقة إنما إلى فتى النكبات.

وهذا العجاج لا يثيره المسافر أو الجاري وإنما يثار في الحرب بدليل قوله: «في كل ثغر»، وفسرها الأمدي بقوله: «أي يطاء كل بلدة مخوفة»، ولكنه أضاف معنى غريباً عن البيت، وهو قوله بعد هذا: «وتثير مطيته غبار كل بقعة»، فأين اللفظ الذي يدل على هذه العبارة في البيت؟ وإذا كان استنتاجاً من الأمدي فهو فرط تمحل أدى إلى معنى خاطئ بنى عليه كل احتجاجه، فالممدوح أو الشاعر يدافع عن كل ثغر، فيثير عجاجة عظيمة بجيوشه وحروبه، أما عجاجة عدي بن الرقاع فلم يذكرها هنا إلا لما يقتضيه «الإلجاء» أو «القافية المستدعاة»، وقال أبو العلاء المعري في شرحه:

«إنما جاء «بعدي من الرقاع» على سبيل الإلجاء الذي تقدم ذكره، ولو كانت القصيدة على الدال لجاز أن يجيء بلبيد أو زياد، لأن الشعراء لا يخلو أكثرهم من أن يجيء بصفة الغبار، كما قال لبيد: «خرج إلى إعلامهن قتامها»، ثم أردف بعد أن ذكر أبيات عدي بن الرقاع يقول: -

«فتى النكبات من دأبه وعادته إثارة العجاجات والقساطل في الحروب التي يستهام بذكرها هذا الشاعر، لأن من هذه صفته هو الذي تندفع عنه النكبات بقوة قلبه أو يموت فيها ميتة حميدة^(٢)».

(١) الموازنة ٢: ٢٧٤ - ٢٧٦.

(٢) شرح التبريزي ٢: ٣٣٧.

على أن عدي بن الرقاع لم يكن هو مبتدع وصف العجاج وتشبيهه بالملاء بل
ابتدأ به رجل من بني عقيل فقال:

يُثِيرَانِ مِنْ نَسْجِ الثُّرَابِ عَلَيْهِمَا
قَمِيصَيْنِ أَسْمَالاً وَيَرْتَدِيَانِ^(١)

فالعجاجة التي يصفها أبوتمام هي عجاجة الحرب لا عجاجة المسافر الذي
يسير في السهل والحزن.

وقد كانت الأعراف السائدة والتواضع المعجمي للغة، وحال الأشياء ومعرفة
الواقع هي المقاييس التي حاول بها الآمدي أن يظهر ما في شعر أبي تمام من عناصر
الضعف والقوة، غير أن هذه المقاييس لا تمت بسبب قوي إلى فنية الشعر، وقواعد
النقد الأدبي الأساسية، فهي لا تعدو أن تكون عرضاً للشعر على عوامل خارجية لا
تتعلق بسبب إلى الصور التي فيه أو العبارات الشعرية التي ينظمها الشاعر يعبر فيها
عن خوالج نفسه، ومعاناته، لاشك أن هذه العوامل منبثقة من بيئة الشاعر، ولكنها لا
تستطيع - عند الاقتصار عليها - أن تنير طريق الناقد فيلمس ما في الشعر من قيمة
جمالية خاصة.

القوة والضعف في الفن الشعري (الألفاظ والمعاني):

ولم يكتف الآمدي بنقد شعر أبي تمام من هذه الناحية بل حاول أن يجد تفسيراً
لظاهرة تعقيد المعنى عنده، فردها إلى إسرافه في طلب البديع، وذلك في قولهم: «إنه
يريد البديع فيخرج إلى المحال»، إذ يعلق قائلاً:

«كأنهم يريدون إغراقه في طلب الطباق والتجنيس والاستعارات، وإسرافه في
التماس هذه الأبواب وتوشيع شعره بها، حتى صار كثير مما أتى به من المعاني لا
يعرف، ولا يعلم غرضه فيها لا بعد الكد والفكر وطول التأمل، ومنه ما لا يعرف معناه
إلا بالظن والحدس^(٢)».

(١) أمالي المرتضى ١: ١٠٤.

(٢) الموازنة ١: ١٣٩.

الحسنات ودقة اختيار الألفاظ:

وبهذا المقياس استطاع الأمدي أن يجد علاقة واضحة بين اللفظ والمعنى فقد شرح قول محمد بن القاسم بن مهرويه «بأنه يريد البديع فيخرج إلى المحال» شرحاً واعياً، واستطاع أن يربط بين ظاهرة انتشار الحسنات اللفظية واستعمال الصور ذات التكتيف الخيالي وبين غموض المعنى وتعدد المراد، فقول أبي تمام:

تَنَاولَ الْفَوْتُ أَيْدِيَ الْمَوْتِ قَادِرَةً
إِذَا تَنَاولَ سَيْفًا مِنْهُمْ بَطْلٌ

«عويص من عويصاته وهو أيضاً محال، وإنما سمع قول سعد بن مالك يقول:

هِيَ هَاتِ حَالَ الْمَوْتِ دُو
نَ الْفَوْتِ وَأَنْتُ خِي السَّلَاحُ

والفوت هو النجاة، أي حال الموت دون النجاة وهذا صحيح مستقيم، فقال هو: «تناول الفوت أيدي الموت» وهذا محال لأن النجاة لا تتناولها يد الموت ولا تصل إليها، وإلا لم تكن نجاة، وهذا من تقعره الذي يخرج به إلى الخطأ، وإنما قصد إلى ازدواج الكلام في الفوت والموت ولم يتأمل المعنى^(١)».

وقد يصل تعقد المعنى عند أبي تمام طلباً للبديع إلى أن يحار الناس في الوقوع على تفسير بيت من أبياته، وهذا أدركه الأمدي فقال: «وقوله:

جَهْمِيَّةُ الْأَوْصَافِ إِلَّا أَنَّهُمْ
قَدْ لَقَّبُوهَا جَوْهَرَ الْأَشْيَاءِ

قد أكثر الناس في تعاطي تفسيره وأقرب ما سمعته أن جهماً كان يقول إنه ليس شيء على الحقيقة غير الله تعالى؛ إذ كل شيء يبطل ويتلاشى غيره، وإن الأشياء كلها أعراض ألّفها وخلقها، وأظن أبا تمام أراد أن الراح لرققتها عرض لا جسم، وهذا مذهب قريب.

(١) الموازنة ١: ٢٤٢.

وقوله: «قد لقبوها جوهر الأشياء» هو الذي لم أرهم يصححون له تفسيراً إلا على الظن، لأنهم ما رأوا أحد لقبها هذا اللقب، وقد سمعت من يقول إنما أراد قدمها، وأن من أسمائها «الخنديس» قال: والخنديس القديمة، ولعمري إنها قديمة، ولكن ليست جوهر الأشياء ولا هي أول لها وما زلت أسمع الشيوخ يقولون: إن هذا البيت من تخليطه ووساوسه لأن الشعر إنما يستحسن إذا فهم، وهذه الأشياء التي يأتي بها منغلقة ليست على مذاهب الأوائل ولا المتأخرين^(١)، وحقاً ما يقول الآمدي، فقد أفاض النقاد والمفسرون في شرح معنى هذا البيت كما سبق أن ذكرت، ولم يأت هذا إلا لأنه أراد أن يقابل بين طرفين مقابلة معنوية.

فأبوتام يعيش التضاد، ويستخدمه، والمقابلة عنده قد لا تكون بالمعاني المباشرة للألفاظ، بل تكون بما يحتمله معنى اللفظ أو الجملة «فجهمية»، أي أن أوصافها أعراض ليست ثابتة بل متغيرة كما يشرح الآمدي، ولكنها جوهر كل شيء عند مدمنيها، ولهذا يدعو الآمدي الشاعر إلى أن يأخذ: «عفو هذه الأشياء ولا يوغل فيها^(٢)»، غير إن أبا تمام كان إذا اعتمل في نفسه معنى عميق، أورده بأي لفظ لديه «فليست له عناية باللفظ كعنايته بالمعنى، فهو إذا جاءه المعنى أورده بأي لفظ استوى له^(٣)».

وقد يخلق أبوتام نوعاً من المطابقة العقلية، فتكون العلاقة بين قسمي الصورة علاقة غير مباشرة، بل ملحوظة في المعنى، ويرفض الآمدي هذا الأسلوب، ويدعو إلى استعمال الطباق اللفظي المباشر، ويقول عن بيته:

فأنت الذي تُسْتَنْطَقُ الحربُ باسمه

إذا جاضَ عن حدِّ الأسنةِ جَائِضُ

قوله: «وأنت الذي... الخ» ليست قسمته مع عجز البيت قسمة مؤتلفة، على ظاهر اللفظ، وإنما يتألف المعنى عند التأول، وكان اللفظ يحسن في القسمة لو قال: وأنت

(١) الموازنة ٣: ٥٩٩.

(٢) الموازنة ١: ١٣٩.

(٣) الموازنة ٣: ٦٩٣.

الذي تستنطق الحرب باسمه إذا كان اسم غيرك يخرسها ولا ينطقها، وإنما يريد يوريها ويشعلها، أو أن يقول:

فأنت الذي تغشى الأسنة مُقَدِّمًا
إذا جاضَ عن حدِّ المنية جَائِضُ

والقسمة الصحيحة في هذا قول البحري:
إذا خرسَ الأبطالُ في حُمسِ الوغى
عَلَتْ فوق أصواتِ الحديدِ زَماجرُهُ^(١)

فالأمدي لا يقبل التقسيم الذي يصح بالتأول، وإنما يريد القسمة ذات المعنى الظاهر الواضح، ويرى أن المقابلة لا تصح بين استنطق، جاض، والواقع أن المقابلة هنا ليست مطلوبة ولا مقصودة، بل إن أبا تمام أراد أن يصف إقدام ممدوحه في اقتحام الوغى فيكون سيد الميدان، ورجل المعركة، فكأن الحرب لا تعرف غيره بطلاً يخوض غمارها.

وهذا هو المعنى الذي لا يصح إلا بالتأول، غير إن الأمدي يدعوه إلى أن يأخذ عفو الأشياء بمعانيها المباشرة، وكأنه بهذا يضرب لأبي تمام المثل للكيفية التي يكون عليها التحسين اللفظي بحيث يتم الابتعاد عن التعقيد والتأويل.

ولهذا يرى الأمدي أن مذهب أبي تمام هو: «عشق الطباق الذي لا بد له أن يأتي به وإن حصل المعنى ضعيفاً ركيكاً وربما كان محالاً»^(٢).

ويقول «إن الذي أفسده شعره وأحال كثرة معانيه وخبَّله هو عشقه للطباق والتجنيس»^(٣).

(١) الموازنة ٣: ٣١٦، وفي رواية القالي في النسخة الأندلسية من ديوانه: «فأنت الذي تستنطقُ الحربُ بأسه»، مرجع سابق ص ٧٧.

(٢) الموازنة ٢: ٢٨٥.

(٣) الموازنة ٣: ٣٩٥.

ويعلق على قوله:

فأَضْحَى الفلا قَدْ جَدَّ في بَرِّي نَحْضِهِ
وكان زماناً قبل ذاك يُلاعِبُهُ

فيقول: وقوله يلاعبه لفظة ضعيفة المعنى وإنما جاء بها من أجل قوله:

«جَدَّ في بَرِّي نَحْضِهِ» ليطابق بين الجد واللعب أي أن الفلا جَدَّ في أخذ لحمه في سيرنا هذا السير، فجعل مكان هذا القول: «وكان زماناً قبل ذاك يلاعبه»، على مذهبه في عشق الطباق الذي لا بد له أن يأتي به وإن حصل المعنى ضعيفاً ركيكاً وربما كان محالاً^(١).

ولكنني لا أرى رأيه في أن «يلاعبه» لفظة ضعيفة المعنى، فهي في هذا السياق جيدة المعنى، على أن الآمدي ربما لم يهضم المعنى فقد قال: إن قوله «وكان زماناً قبل ذاك يلاعبه» معناه «إن الفلا قد جد في أخذ لحمه في سيرنا هذا السير».

والواقع إن هذا التفسير هو تقديم للشطر الأول، أما الشطر الثاني الذي ذكره الآمدي فمعناه كما يقول أبو العلاء ««وكان قبل ذلك كأنه يلاعبه»، ويحتمل أن يعني بالملاعبة أيام رعاه، لأن اللعب إراحة وأشر، والجد لا راحة له فيه^(٢)».

فالآمدي لم يفسر الشطر الثاني، فهل سقط التفسير من النص؟، هذا جائز، وربما كانت عبارة الآمدي: «فجعل «مقابل» هذا القول»، ولهذا كانت لفظة «يلاعبه» «ضعيفة المعنى» في ذهنه، بينما هي التي أثارت في البيت عمق التصوير للراحة التي كان يحياها في مرعاه، عندما يقارن حاله في ذلك الزمان بحاله الآن بعد أن «جد الفلا في بري نحضه».

ولكن هذا العنصر الذي لاحظته الآمدي عند أبي تمام وهو شدة تعقيد معانيه طلباً للبديع، هذه الظاهرة لم تكن مرتبطة بعجز عند أبي تمام، بقدر ما هي تعبير عن الذهنية

(١) الموازنة ٢: ٢٨٥.

(٢) شرح التبريزي ١: ٢٢٣.

الوقادة العميقة الشعور والإحساس والإدراك، وقد تحدثت عن بعض هذا في مناقشة بعض ملامح شخصيته في بداية هذا البحث، فأبوتما قد لا تسعفه قوالب اللغة في التعبير عما يجيش في صدره من مشاعر وأفكار، فيظهر علينا بهذه التراكيب الفريدة، والفنان «قد يطور في نفسه حالات ذهنية ذات قيمة كبرى، ومع ذلك تكون حساسيته على درجة من الغرابة تجعلها تبدو مضحكة في نظر الغير، أو تجعل من المستحيل على الغير فهمها، وحينئذ يطرأ لنا هذا السؤال أيهما على حق؟ الفنان أو نقاده الذين لا يستطيعون فهمه؟ وهذا السؤال المحير الذي غالباً ما يطرحه الناس من كبار الفنانين المجددين إلى البلهاء الحمقى يعود بنا إلى مسألة توازن الفنان^(١)».

وتوازن أبي تمام قد يخل أحياناً فلا يستطيع أن يحقق معادلة صحيحة بين المعاني التي تثور في نفسه وبين الاستخدام الشعري للقوالب اللغوية، فقله:

يوم أفاض جوى أغاضَ تَعَزُّياً

خاض الهوى بَحْرِي حِجَاهُ المَزِيدِ

يرى فيه الأمدي «غاية التعقيد والاستكراه، لأنه جعل اليوم أفاض جوى والجوى أغاض تعزياً والتعزي موصولاً به «خاض الهوى»، إلى آخر البيت، مع إنه قال «أفاض» و«أغاض» و«خاض»، وهي ألفاظ أوقعها في غير مواقعها، وأفعال غير لائقة بفاعلها وإن كانت مستعارة لأن المستعمل في هذا أن يقال: قد علم ما بفلان من جوى، وظهر ما يكتمه من هوى، وبأن عنه العزاء، أو ذهب عنه التعزي، فأما أن يقال فاض الجوى أو أفيض أو غاض التعزي أو أغيض، فإنه وإن احتمل ذلك على سبيل الاستعارة قبيح جداً.

وكذلك خوض الهوى بحر التعزي معنى في غاية البعد والهجانة، ثم اضطر أن قال «بحري حياه المزيدي»، فوحد المزيدي وخفضه وكان وجهه أن يقول «المزبدین» صفة للبحرين فجعله صفة للحجى، ويقال إنه أراد ببَحْرِي حياه المزيدي قلبه ودماغه، لأنهما موطنان للعقل وذلك يحتمل إلا أنه جعل المزيدي وصفاً للحجى، ولا يوصف العقل

(١) مبادئ النقد ريتشاردز ص ٢٥٤.

بالإزباد وإنما يوصف به البحر، وهذا وإن كان يتجاوز في مثله الوجه الأردأ، عدل به إليه خبث الطريقة عن الوجه الأوضح^(١)»، فالصور في هذا البيت فيها عنف في حركة الخيال، فالخيال ينتقل من فعل إلى آخر يحاول أن يجد علاقات تربط الصور، فيضل، ولا يكاد يصل إلى إطار محدد ينسق فيه هذه التراكيب في خيال واحد يمكن تصويره، وكأن أبا تمام أراد أن يستخدم الجنس بالتضاد في هذا البيت استخداماً جديداً، فأتى بأفعال تنتهي بها ناشراً الثقل في البيت.

ويعزو المعري تعقد المعاني وغموضها عند أبي تمام إلى قضية جديرة بالتسجيل يقول في ذكرى حبيب «إنما أغلق شعر الطائي لأنه لم يؤثر عنه، فتناقلته الضعفة من الرواة والجهلة من الناسخين، فبدلوا الحركة وغيروا بعض الأحرف بسوء التصحيف^(٢)». وفي مجال دراسة الألفاظ عند أبي تمام يعقد الآمدي فصلاً يتحدث فيه عن قبح التجنيس عند أبي تمام، وكذلك يذكر رديء المطابقة الذي وقع في شعره، غير إن الآمدي لا يقصر دراسته على هذه الناحية في استخدام الألفاظ وإنما يتعدها إلى طريقة اختيار الألفاظ ومدى مناسبتها للصورة، فيقول إن أبا تمام قال:

«وأساء كل الإساءة وقصّر وقبح في صدر البيت:

مَلْطُومَةٌ بِالْوَرْدِ أَطْلِقَ طَرْفُهَا

فِي الْخَلْقِ فَهُوَ مِنَ الْمَنُونِ مُحَكَّمٌ^(٣)

ثم يقول في موضع آخر: «وقوله ملطومة بالورد» يريد حمرة خدها، فلم لم يقل: مصفوعة بالقار، يريد سواد شعرها، ومخبوطة بالشحم يريد امتلاء لحمها، ومضروبة بالقطن يريد بياضها؟، إن هذا لأحمق ما يكون من اللفظ وأسخفه وأوسخه^(٤)».

(١) الموازنة ١: ٢٩٦.

(٢) كشف الظنون حاجي خليفة - طهران سنة ١٩٤٧، ١: ٧٧٠.

(٣) الموازنة ١: ٩٧.

(٤) الموازنة ٢: ٩٤.

وقد أبان الآمدي هنا عن ذوق مرهف في اختيار الألفاظ والوقوف على جمالها وقبحها، فلا شك أن لفظ «ملطومة» من الألفاظ القبيحة التي يستوي عندها اللطم بالورد والطم بالكف.

والألفاظ عند الآمدي يجب أن يتم اختيارها بعناية، إذ ينبغي الابتعاد عن الألفاظ السوقية المبتذلة، وهو يرى أن هذه الألفاظ ليست سوقية في نفسها وذاتها، بل في استعمالها وهذا فهم دقيق لطريقة الاستعمال الشعري للفظ، يقول:

«وقال أبوتمام:

إِنَّ رَيْبَ الزَّمَانِ يُحَسِّنُ أَنْ يُهْـ
سَدَى الرِّزَايَا إِلَى ذَوِي الْأَحْسَابِ
فَلِهَذَا تَجِفُّ بَعْدَ اخْضِرَارٍ
قَبْلَ رَوْضِ الْوَهَادِ رَوْضُ الرُّوَابِي

وهذا أيضاً من ألفاظه الركيكة السوقية وعاداته في كلامه السخيفة العامة، لأن من ألفاظ العوام أبداً أن يقولوا: يا فلان أنت تحسن أن تأخذ ولا تحسن أن تعطي وتحسن أن تعق، ولا تحسن أن تبر، وربما جاء اللفظ في موضعه فلم يقبح، فجاء به أبوتمام في أقبح موضع، وما كانت به حاجة إلى «يحسن» ولو قال:

إِنْ رَيْبَ الزَّمَانِ يُهْدِي الْمَنَايَا
وَالرِّزَايَا إِلَى ذَوِي الْأَحْسَابِ

فتكون المنايا، مهداة إلى من أُصيب...^(١)».

وقياسه في بلاغة اللفظ لا يقتصر على وضع اللفظ الاجتماعي أعني موقف العامة منها، بل يعود إلى ذوقه الخاص ليقيس به مدى قدرة اللفظ على النهوض بالمعنى داخل البيت، يقول:

(١) الموازنة ٣: ٤٨٢.

«قال أبوتمام:

مضى طاهر الأثواب لم تبق بقعة

غداة ثوى إلا اشتَهَتْ أنها قبرُ

قوله: «إلا اشتَهَتْ أنها قبر» من ألفاظه الموضوعة في غير مواضعها، وما زال الناس يستكرونها لأنه جعلها في موضع ودت، وأنت لا تقول «اشتَهَى أنى قد قدرت» وإنما تقول «أود أنى قدرت»، ولله در مروان بن أبي حفصة إذ يقول في مرثية المهدي:

لما استبان ببطن مكة هلكه

حن التراب إليه من بطحائها^(١)

ولا شك أن موضع «اشتَهَتْ» هنا غير لائق فهي كلمة نافرة وليس هذا مكانها، ولا تعلق لها بالصورة وإنما يليق به الحنين والاشتياق والرغبة وهي تختلف عن الشهوة، وهذا فهم دقيق لدلالات الألفاظ.

كذلك يرى الآمدي أن قول أبي تمام:

قَدْكَ اتَّبَ أَرْبَيْتَ فِي الْغُلُوءِ

كَمْ تَعْذُلُونَ وَأَنْتُمْ سُجَرَاءِي

ألفاظ صحيحة فصيحة من ألفاظ العرب، مستعملة في نظمهم وشعرهم وليست من متعسف ألفاظهم ولا وحشي كلامهم، ولكن العلماء بالشعر أنكروا عليه أن جمعها في مصراع واحد وجعلها ابتداء قصيدة، ولم يفرق بينها بفواصل فقال: «قدك اتَّبَ أَرْبَيْتَ فِي الْغُلُوءِ». فاستهجنت.

ولو جاء هذا في شعر أعرابي لما أنكروه، لأن الأعرابي إنما ينظم كلامه المنثور الذي يستعمله في مخاطباته ومحاوراته، ولو خاطب أبوتمام بهذا المعنى في كلامه المنثور لما قال لمن يخاطبه إلا: «حسبك استحي زدت وغلوت»، وهذا كلام حسن بارع^(٢).

(١) الموازنة ٣: ٥٥٥.

(٢) الموازنة ١: ٤٧٠.

فقد فهم الآمدي دور الفواصل في الأسلوب الشعري، وحدد دواعي إنكار الناس له بثلاثة أسباب «جمعها في مصراع واحد وجعلها ابتداء قصيدة ولم يفرق بينها بفواصل».

وكثيراً ما يحتكم الآمدي كما مر في الحديث، إلى ذوقه الخاص الذي أفادته الدربة وطول الممارسة، فصار فيما يأتيه صحيحاً سليماً، وغدت معظم أحكامه قريبة من القلب يأتنس بها ويتقبلها، وقد عاب خصوم أبي تمام قوله:

كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر

فليس لعين لم يفض ماؤها عذر

وقال ابن عمار: «افتتح قوله بأبين خطأ وأفحشه، من إشاراتِهِ إلى معدوم، واستعطافه على غير معلوم، ثم حض على البكاء قبل إخباره عن الحادث الذي يلي، وقد وقفه بعض الناس على خطئه، وزلله فقال له: كان يجب أن تأتي بعظام الرجل الذي بكيته في وعاء فتجعله بين يديك، ثم تقص على الناس خبره، فإذا أتيت على آخره أومأت إليه، ثم قلت: «كذا فليجل الخطب...»^(١).

ويعلق الآمدي على هذا قائلاً «قد عابه قوم من متقدمي الشيوخ بهذا، وقالوا قوله كذا: إشارة إلى مجهول غير معروف، وقالوا كان ينبغي أن يقول كما قال البحري:

انظر إلى العليا كيف تضام

وماتم الأحساب كيف تُقام

فأوضح المعنى بقوله: «وماتم الأحساب كيف تمام» وليس هذا العجز بمبين عن معنى صدره كما ذكروا، وإنما هو قسم منسوق على قسم آخر له معنى غير معناه، فقوله: انظر إلى العليا كيف تضام، مثل قول أبي تمام «كذا فليجل الخطب وليفدح

(١) شرح التبريزي ٤: ٧٩ هامش (١).

الأمر»، وإنما نظر كل واحد منهم إلى الجيوب تشقق والستور تهتك والأعلام تمزق والرماح تكسر، فإن مثل هذا يفعل عند هلاك السادة من الأمراء وغيرهم، والخيول إنما تعقر عند قبورهم وأشباه هذا، فلما عاين هذان الشاعران من الأمر ما عايناه قال هذا: كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر، وقال ذاك: انظر إلى العليا كيف تضام، ونظر البحري إلى كثرة النساء وعظم أقدارهن وانهتاكنهن وما يفعلن بأنفسهن، فأتى البيت بأن قال:

«وماتم الأحساب كيف تقام»، لأن الماتم هي اجتماع النساء في الفجائع ومساعدة بعضهن لبعض، فما على أحدهما فيما قاله مطعن^(١).

فهذا التفسير الذي أتى به الآمدي يصور صحة ذوقه، وعمق إدراكه للصورة المستوحاة من التعبيرات الفنية الشعرية.

الصورة الفنية بين الاستقصاء والتلخيص؛

وهذا الحديث يسلمنا إلى مناقشة عناصر القوة والضعف التي رآها الآمدي في الصور الفنية عند أبي تمام.

فقد عقد لهذا الحديث فصلاً أورد فيه أمثلة للاستعارات القبيحة التي جاءت في شعر أبي تمام، وبدراستها تبين أن الآمدي كان ينفر من تشخيص المجرد نفوراً شديداً، فبعد أن سرد أبياته التي تضمنت الاستعارات المستهجنة في رأيه قال:

«فجعل كما ترى - مع غثاثة هذه الألفاظ - للدهر أخدعا - ويذا تقطع من الزند، وكأنه يصرع، وجعله يشرق بالكرام، ويفكر ويتسم وأن الأيام بنون له، والزمان أبلق، وجعل للمدح يداً، ولقصائده مزامير إلا أنها لا تنفخ ولا تزمز، وجعل المعروف مسلماً تارة ومرتبداً تارة أخرى، والحادث وغداً، وجذب يدي المدوح بزعمه جذبة حتى خر

(١) الموازنة ٣: ٤٥٨.

صريعاً بين أيدي قصائده، وجعل المجد ما يجوز عليه الخرف وأن له جسداً وكبدًا، وجعل لصروف النوى قدًا، وللأمن فرشًا، وظن أن الغيث كان دهرًا حائكًا، وجعل للأيام ظهرًا يركب، والليالي كأنها عوارك، والزمان كأنه صب عليه ماء، والفرس كأنه ابن للصباح الأبلق، وهذه استعارات في غاية القباحة والهجانة والغثاثة والبعد عن الصواب^(١)».

فهذه الصور التي استعرضها الآمدي كانت غير مألوفة في ذهنه، ينفر منها ذوقه، فإتيان الشاعر المجردات يحاول أن يضيفي عليها صفات التشخيص وصولاً إلى تجويز الصفات المحسوسة عليها كي يمكن تصورهما في الذهن، هذه الطريقة غير مقبولة عند الآمدي، والتزاماً منه بعمود الشعر، يرى الآمدي أن العرب استعارت «المعنى لما ليس هو له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله أو كان سبباً من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذٍ لائقة بالشيء الذي استعيرت له، وملائمة لمعناه نحو قول امرئ القيس:

فقلت له لما تمطى بضلبي

وأردف أعجازاً وناء بكلل^(٢)

فالصورة يجب أن تكون عناصرها منتزعة من أمور حسية كما مثل من قول امرئ القيس، وهو في طريقته هذه متأثر بكتاب البديع لابن المعتز في أمثلته للاستعارة اللائقة كما يراها^(٣).

ويرى أن هذا الطريق الذي سلكه أبوتمام في معالجة الصورة في الاستعارات طريق عيٍّ وسخف يقول في كتاب «البأس والنجدة»:

(١) الموازنة ١: ٢٦٧.

(٢) الموازنة ١: ٢٦٦.

(٣) البديع لابن المعتز ص ٨ وما بعدها.

وقال أبوتمام:

مَكْرُهُمْ عِنْدَهُ فَصِيحٌ وَإِنْ هُمْ
خَاطَبُوا مَكْرَهُ رَأَوْهُ جَلِيبًا

فجعل المكر يخاطب وجعله أعجمياً، ودل على عجمته بالجلب، وما أظن أن أبا العبر^(١) لو تعمل للسخف كان ينتهي إلى هذا الحد^(٢).

فأسلوب أبي تمام هذا يثيره بصورة شديدة، ويكاد يخرج عن وقاره، ويكيل الألفاظ المليئة بالتأنيب تارة وبالاستهزاء تارة أخرى، وتثور حفيظة الآمدي عندما يمعن أبوتمام في التشخيص فيقول:

جَارَى إِلَيْهِ الْبَيْنُ وَضَلَّ خَرِيدَةً
مَاشَتْ إِلَيْهِ الْمِطْلَ مَشْيَ الْأَكْبَدِ

يقول الآمدي: «فعدل إلى أن جعل البين والوصل تجارياً إليه، كأن الوصل في تقديره جرى إليه يريد به فجرى البين ليمنعه، فجعلهما متجارين، ثم أتى في المصراع الثاني بنحو من هذا التخليط فقال: ماشت إليه المِطْلَ مشي الأكبد، فالهاء هنا راجعة إلى الوصل، أي لما عزمت على أن تصله عزمت عزم متناقل مماطل فجعل عزمها مشياً، وجعل المِطْلَ مماشياً لها.

فيا معشر الشعراء والبلغاء، ويا أهل اللغة العربية خبرونا كيف يجاري البين وصلها؟ وكيف تماشي هي مظلها؟ ألا تسمعون؟ ألا تضحكون؟^(٣)».

(١) هو أحمد بن محمد، هاشمي من بني العباس، كان من آدب الناس، إلا أنه لما نظر إلى الحماسة والهزل أنفق على أهل عصره أخذ منها وترك العقل، فصار في الرقاعة رأساً، وكان يمدح الخلفاء ويهجو الملوك بشعر ركيك، وكان يؤمر على الحمقى فيشاورونه في أمورهم (طبقات الشعراء لابن المعتز ص ٣٤٢ - ٣٤٣).

(٢) الموازنة ج ٣: ٢٨٩. وانظر شرح التبريزي ١: ١٦٤.

(٣) الموازنة ١: ٢٨١.

لقد خرج الآمدي هنا عن حيده، ولكن الذي أخرجه هو هذا التشخيص الذي ساد الصورة في البيت، فالآمدي يحلل المعنى تحليلًا واعيًا ناقداً، ولكنه لا يقبل أسلوب التصوير، الذي أرى أن الصورة فيه موحية جميلة، نقلت ذلك التثاقل والبطء في الوصال بصورة منتزعة من المعاشية اليومية، فالفرس الأكبد البطيء في سيره، لا يكاد يصل إلى غايته إلا بعد جهد ووقت طويلين، وقد ماشت هي هذا المطل لكونها سببه.

فمن عناصر الضعف عند أبي تمام - كما يراها الآمدي - هذا التشخيص، وهو الذي التفت إليه أبوتمام وأكب عليه محاولاً تطويره وتنميته، ونحن في هذه الأيام ننظر إلى تلك المحاولات عند أبي تمام بشيء غير قليل من الإعجاب، شاعرين بجمالها وروعتهما، ولكن الآمدي تأثرًا منه بمذهب عمود الشعر ازورَّ عن هذه التجارب، وأسقط تلك الصور، وشن عليها حملة شعواء، فالدهر والمعروف والمجد والزمان وصروف النوى والأمن والأيام والرجاء كلها معانٍ مجردة، حاول أبوتمام أن يخلق موقفًا فنيًا تجاهها فاستخدم التصوير، ونقل تلك المعاني التي رآها في هذه المجردات فأودعها قوالب تشخيصية محسوسة، والحق أنها كانت محاولة رائدة منه، كان الواجب على نقاد عصره أن يحاولوا تلمس الجمال فيها، ولا أشك أنهم سيجدون جوانب فنية مضيئة لو فعلوا، ففي قول أبي تمام:

إِذَا الْغَيْثُ غَادَى نَسَجَهُ خِلْتُ أَنَّهُ

مَضَتْ حُقْبَةً حَرُسُ لَهُ وَهُوَ حَائِكٌ^(١)

استعارة جميلة - رغم اعتراض الآمدي عليها - تشعرك بحرفية الشاعر، فهو لم يشخص المجرّد هنا، ولكنه أضفى على المحسوس صفات فنان، فما يفعله الغيث بالأرض ليكسيها ألواناً وأزاهر جعلها تبدو كثوب حاكته يد فنان صانع.

(١) شرح التبريزي ٢: ٤٥٩ والموازنة ١: ٢٦٤، ٥٢٦، ٥٢٧.

ولكن هذه الصورة عند الآمدي مطروحة مرذولة معيبة، لأنه شخّص الجمار وأضفى عليه صفات عاقلة، ولا أعدو الحقيقة إن قلت إن الآمدي هنا قد افتأت على أبي تمام، فلو نظرنا إلى البيت الذي قبله من هذه الزاوية، لشعرنا بوطأة الظلم الذي وقع على الشاعر الذي يقول:

إذا غازل الروض الغزالة نَشَّرَتْ

زرابي في أكنافهم ودَرَانِكُ^(١)

فانظر إلى هذا الجمال في ذلك الغزل الرقيق والملاطفة والموانسة بين الشمس وبين الروض، هذا الحب والعشق بينهما يؤدي إلى ازدهار الروابي وتفتح الأكمام، ليس في اطراح مثل هذه الروائع جناية على الشاعر وعلى الشعر؟.

وقد نبهنا الإمام عبدالقاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز إلى أن الآمدي قد ظن أن غرض أبي تمام في قوله: إذا الغيث غادى نسجه... الخ.

«أن يقصد «بخلت» إلى «الحوك» وأنه أراد أن يقول «خلت الغيث حائكا» وذلك سهو منه، لأنه لم يقصد «بخلت» إلى ذلك، وإنما قصد أن يقول: إنه يظهر في غداة يوم من حوك الغيث ونسجه بالذي ترى العيون من بدائع الأنوار وغرائب الأزهار، ما يتوهم معه أن الغيث كان في فعل ذلك وفي نسجه وحوكه، حقبا من الدهر، فالخيولة واقعة على كون زمان الحوك حقبا، لا على كون ما فعله الغيث حوكا، فاعرفه^(٢)».

فالآمدي لم يعترض على نقل المجرى إلى دائرة المحسوسات على إطلاقه، كأن يستعير امرؤ القيس الليل صفات الحيوان أو أن يجعل زهير للصبأ أفراسا ورواحل، أو يستعير أبوذوب للمنية أظفارا قاتلة، فليس هذا الذي يغضب الآمدي، لأن هذه المحاولات قد جاء بها القدماء، فصارت قانونا لا يصح الاعتراض عليه، أما أن يبالغ

(١) شرح التبريزي ٢: ٤٥٨ «الزرابي: الطنافس، والدرائك: جمع درنوك، وهو نحو من الطنفسة والبساط».

(٢) دلائل الإعجاز ص ٥٥٤.

أبوتمام فينسب إلى هذه المجردات صفات عاقلة، أو أن يجعل العلاقة بين طرفي الاستعارة علاقة بعيدة غير مناسبة، فهذا ما يجب استنكاره والغض منه.

ولكن أبا تمام يرى أن العلاقة بين هذين الطرفين يجب ألا تكون سطحية ساذجة، بل ينبغي أن تكون هذه العلاقة عميقة تحتاج إلى فكر وروية، ولا يعني هذا أن تكون هذه العلاقة غريبة عن المستعار والمستعار له، فالعمق لا يعني الغربة، بل هو إثراء للخيال لاستحضار الصورة الفنية المترعة بالإحياءات والأحاسيس.

والآمدي لا يقبل هذا العمق، فلو أمعن أبوتمام في التشخيص، فإن هذا من رديء استعاراته وقبيحها وفاسدها كقوله:

لَمْ تُسْقَ بَعْدَ الْهَوَى مَاءً أَقْلَ قَدْى

مِنْ مَاءِ قَافِيَةٍ يَسْقِيكَه فَهَمْ^(١)

يقول الآمدي:

«فجعل للقافية ماء على الاستعارة، فلو أراد الرونق لصلح، ولكنه قال «يسقيكه» ففسد معنى الرونق، لأنك إذا قلت: هذا ثوب له ماء أو لفظ له ماء، لم تجعل الماء مشروباً على الاستعارة فتقول: ما شربت ماء أعذب من ماء ثوب شربته عند فلان ورأيت على فلان...^(٢) الخ».

وبيت أبي تمام من قصيدة عتاب لحمد بن سعيد كاتب الحسن بن سهل

يقول فيها:

مَحَمَّدُ بْنُ سَعِيدٍ أَرْعَنِي أَذُنًا

فَمَا بِأَذْنِكَ عَنْ أَكْرُومَةٍ صَمَمٌ

(١) شرح التبريزي ٤: ٤٩٠.

(٢) الموازنة ١: ٢٧٦.

لَمْ تُسَقِّ بَعْدَ الْهُوَى مَاءً عَلَى ظَمَأٍ
كَمَاءِ قَافِيَةٍ يَسْقِيكَهَا فَهَمٌّ
مَنْ كُلِّ بَيْتٍ يَكَادُ الْمَيِّتُ يَفْهَمُهُ
حُسْنًا وَيَحْسُدُهُ الْقِرْطَاسُ وَالْقَلَمُ
مَا لِي وَمَا لِكَ شِبْهٍ حِينَ أُنْشَدُهُ
إِلَّا زَهِيرٌ وَقَدْ أَصْغَى لَهُ هَرَمٌ

والآمدي يعترض على إغراق أبي تمام في تركيب الاستعارات بعضها على بعض، فيجب أن يقف أبوتمام عند استعارته الماء للقافية، أما أن يمعن فيسقي هذا الماء، فهذا تعقيد في التصوير يرفضه الآمدي، فاعتراض الآمدي محصور في كلمة «يسقيك»، فالقبح والفساد والرداءة جاءت منها، غير إن هذا القبح وذلك الفساد لا يعود إلى نظرية واضحة المعالم، بل لا يعدو عدم الالتزام بالاستعمال المعروف والعادة الجارية، فبينما يعارض الآمدي هذا الاستعمال المجازي للفظ «يسقي»، نراه يدافع عن قول أبي تمام:

لَا تُسَقِّنِي مَاءَ الْمَلَامِ فَإِنَّنِي
صَبٌّ قَدْ اسْتَعَذِبْتُ مَاءَ بُكَائِي^(١)

على الرغم من تشابه الاستعارتين في استعمال الألفاظ، فالآمدي يقول في أثناء دفاعه:

«فلما كان في مجرى العادة أن يقول القائل: أغلظت لفلان القول، وجرعته منه كأساً مرة، أو سقيته منه أمراً من العلقم، وكان الملام مما يستعمل فيه التجرع على الاستعارة جعل له ماء على الاستعارة، ومثل هذا كثير موجود^(٢)».

(١) شرح التبريزي ١: ٢٥.

(٢) الموازنة ١: ٢٧٨.

ونفور ذوق الآمدي قد يعود إلى هذا الإيغال في التصوير، أو الاستقصاء^(١) كما يسميه، ولكنه لا يستطيع أن يعطل كيف نبا ذوقه عن استعارة «يسقي» ماء القافية، وقبل استعمال نفس اللفظ مع ماء الملام، كما أن انتزاع هذا اللفظ من البيت والحكم عليه دون اعتبار لوحدة البيت، فيه تحطيم للعلاقات التي قد توجد بين عباراته وألفاظه، والتي قد تنهض ببعض تلك العبارات فتخليها من الجمود، وتحقق فيها ماء الجمال وتشيع فيها رقة الإحساس، فأبوتام يقول:

لَمْ تُسْقَ بَعْدَ الْهَوَى مَاءً أَقْلَ قَدَى

مِنْ مَاءِ قَافِيَةٍ يَسْقِيكَ فَهَمْ

فذكر «سقى الهوى» هنا فيه لمحات من إدراك الشاعر أن هذا النوع من المجاز لم يستعمل إلا مع ما يلوط بالقلب، وما يتصل بالمشاعر من حب وفرح وحزن وغضب ودمع ولوم وغيرها من العواطف، ولهذا فقد ربطه بالهوى ليخفف من استنكار النقاد للاستعمال الجديد لهذه الصورة.

أما ما أورده الآمدي فلا يخرج عن الدعوة إلى الالتزام بما جرت عليه العادة والاستعمال المعروف، وهل الشاعر مطالب بهذا الالتزام؟ لو صح هذا فإن فيه وأداً لكل محاولات التجديد، إذ إن جمال التصوير قد يعود أحياناً إلى هذه القفزات الجريئة فوق أسوار العادة وحواجز العرف، ومع هذا كله فإن أبا تمام عدل عن اللفظ الصريح «يسمعه» إلى المجاز، فقال «يسقيها» طلباً للعمق والثراء وابتعاداً عن السطحية والضحالة في التصوير.

ويعترض الآمدي على قول أبي تمام:

تَرَوْحُ عَلَيْنَا كُلَّ يَوْمٍ وَتَغْتَدِي

خُطُوبٌ كَأَنَّ الدَّهْرَ مِنْهَنْ يُضْرَعُ^(٢)

(١) الموازنة ٢: ٣٢.

(٢) شرح التبريزي ٢: ٣٢٤.

لأنه جعل الدهر يصرع، ولكن الشاعر التقط بحاسته الفنية الموهبة منظر الإنسان ذي الصرعة بتشنجاته وحركاته العنيفة غير الإرادية، لكي يعمق إحساسنا بتلك النكبات والخطوب وحوادث الدهر التي كثرت ضحاياها في تلك العصور، والتي يصعب أن تجد لها شيئاً مقبولاً من المبررات والأسباب، فكأن الدهر قد صرع فصار يأتي بتشنجات عنيفة لا تصدر عن عاقل، وهذه المعاني والصور لا تتأتى إلا بالفكر والروية وإركاب الصورة مطايا الخيال للوصول إلى تلك الحقيقة، التي تشرح لنا قسوة الدهر وفداحة خطوبه التي تبطش بالأبرياء.

هذا العمق وذلك الثراء هما من أوضع خصائص شعر أبي تمام، يقول أبو اسحاق الصّابي^(١) «فخير الشعر ما غمض، فلم يعطك غرضه إلا بعد ملاحظة منه^(٢)»، وهذا التشخيص عند أبي تمام تمثله قصيدته التي يمدح فيها المعتصم والتي بدأها بوصف الربيع:

رَقْتُ حَواشِي الدَّهْرِ فَهِيَ تَمَرَّمَرُ

وَعَدَا الثَّرَى فِي حَلِيَّةٍ يَتَكَسَّرُ^(٣)

ولهذا فإنّ الآمدي يرى أنها «ليست ذات لفظ أو نسج حلو^(٤)».

والمبالغة في التصوير وتجريد الأشياء يسميه الآمدي «الاستقصاء» فعلى حين يلتزم البحري بتصوير الواقع كما هو عليه، يخرج أبو تمام عن هذا بالإغراق في التصوير والتشخيص، ويوازن الآمدي بين الشاعرين في هذه الناحية فيقول «قال أبو تمام:

(١) هو إبراهيم بن هلال بن هارون الصّابي الحاراني أوجد العراق في البلاغة، ومن به تثنى الخناصر بالكتابة، وتتفق الشهادات له ببلوغ الغاية، خدم الخلفاء والوزراء، ومدحه شعراء العراق في جملة الرؤساء، ظل على دينه (الصّابئة) حتى مات ولم يسلم توفي (٣٨٤هـ - ٩٩٤م) عن واحد وتسعين سنة (يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر لأبي منصور عبد الملك الثعالبي). دار الكتب العلمية بيروت ١٩٧٩ ج ٢ ص ٢٤١.

(٢) المثل السائر ٤: ٧.

(٣) شرح التبريزي ٢: ١٩١.

(٤) الموازنة ٣: ٦٤٩.

سَرَتْ تَسْتَجِيرُ الدَّمَخَ خَوْفَ نَوَى غَدِ
وَعَادَ قَتَادًا عِنْدَهَا كُلَّ مَرْقَدِ
وَأَنْقَذَهَا مِنْ غَمْرَةِ الْمَوْتِ أَنَّهُ
صُدُودُ فِرَاقٍ لَا صُدُودُ تَعَمُّدِ
فَأَذْرَى لَهَا الْأَشْفَاقُ دَمْعًا مُوَرِّدًا
مَنْ الدَّمُ يَجْرِي فَوْقَ خَدِّ مُوَرِّدِ
هِيَ الْبَدْرُ يُغْنِيهَا تَوَدُّدٌ وَجْهَهَا
إِلَى كُلِّ مَنْ لَاقَتْ وَإِنْ لَمْ تَوَدِّ

وهذا من إحسانه المشهور.

وقوله «دمعاً مورداً من الدم...» لفظ حسن ومعنى ليست له براعة.

والجيد في مثل هذا قول البحتري:

لَوْ تَرَانَا عِنْدَ الْوُدَاعِ وَقَدْ
وَرَدَ سَكْبُ الدَّمُوعِ وَرَدَ الْخُدُودِ

يريد أن الدموع إذا مرت على الخدود وردتها، وهذا معنى صحيح مشاهد،
وأبو تمام لا يقنع إلا بأن يجعل المرأة باكية عليه دماً، على عادته في الاستقصاء الذي
لا حلاوة له^(١).

فالإخبار عن الشيء كما هو عليه هو نمط البحتري، وهذا الذي يقبله الآمدي
من الشاعر، أما المبالغة والإغراق في التصوير فيوقعه في «السخف والخطأ»
فالبحتري يقول:

(١) الموازنة ٢: ٣١ - ٣٢.

وَحَرَّضَ شَوْقِي خَاطِرُ الرِّيحِ إِذْ سَرَى
وَبَرَقَ بَدَا مِنْ جَانِبِ الْغَرْبِ لَامِعُ
وَمَا ذَاكَ أَنْ الشَّوْقَ يَدْنُو بِنَازِحِ
وَلَا أَنَّنِي فِي وَضَلِ عُلُوَّةِ طَامِعِ
خَلَا أَنْ وَجَدًا مَا يُغِبُّ وَلَوْعَةً
إِذَا اضْطَرَمَّتْ فَاصَتْ عَلَيْهَا الْمَدَامِعُ^(١)

وهذه طريقة البحري التي يخبر فيها بالشيء على ما هو فيعفى على كل بديع واستعارة إذا اعتمدها، وذلك لحسن عبارته وتلخيصه^(٢).

«وقال البحري:

أَرْجَمُ فِي لَيْلَى الظُّنُونِ وَأَرْتَجِي
أَوَائِلَ حُبِّ أَخْلَفْتَنِي أَوَائِلُهُ
وَلَيْلَةٌ هَوْمُنَا عَلَى الْعَيْسِ أَرْسَلْتُ
بَطِيفَ خِيَالٍ يُشَبِّهُ الْحَقَّ بَاطِلُهُ
فَلَوْلَا بَيَاضُ الصُّبْحِ طَالَ تَشَبُّثِي
بِعِطْفِي غَزَالٍ بَتُّ وَهْنًا أَعَازِلُهُ
وَكَمْ مِنْ يَدٍ لِلَّيْلِ عِنْدِي حَمِيدَةٌ
وَلِلصُّبْحِ مِنْ خُطْبٍ تُذَمُّ غَوَائِلُهُ^(٣)

وهذا كله إنما حسن هذا الحسن، وقبلته النفوس، لأنه اعتمد أن يخبر بالأمر على ما هو، مع حسن عبارته، وبراعة نسجه وجودة تلخيصه ومتخير ألفاظه^(٤).

(١) ديوان البحري ٢: ١٣٠٢.

(٢) الموازنة ٢: ١٢٤.

(٣) ديوان البحري ٣: ١٦٩٢.

(٤) الموازنة ٢: ١٨١.

ويتحدث عن وصف البحتری للنساء المفارقات فيقول «وهذا المذهب الذي سلكه البحتری أولى بالصواب في وصف النساء المفارقات وأشبه بأحوالهن من مذهب أبي تمام في وصفه إياهن بشدة الجزع، والوله، وبكاء الدم، ولطم الوجه والإشفاء على الهلكة، وإظهاره التجلد، وقلة الاحتفال بهن، وذلك قوله:

وقالت أتَنَسَى البَدْرَ، قلتُ تَجَلُّدًا

إذا الشمسُ لم تَغْرُبْ فلا طلعَ البدرُ

وقال أيضًا:

وما الدَّمْعُ ثَانٍ عَزَمْتِي ولو أَنَّهُ

سَقَى خَدَّهَا من كل عَيْنٍ لها نَهْرٌ

وقوله:

لَهَا من لَوَعَةِ البَيْنِ التَّدَامُ

يُعِيدُ بِنَفْسٍ وَرَدَ الخُدُودِ

وقوله:

وَصَلَتْ دَمُوعًا بِالدَّمَاءِ فَخَدَّهَا

فِي مَثَلٍ حَاشِيَةِ الرَّدَاءِ الْمُعْلَمِ

وَلِهَتْ فَأُظْلِمَ كُلُّ شَيْءٍ دُونَهَا

وَاضَاءَ مِنْهَا كُلُّ شَيْءٍ مُظْلَمِ

ولو كان وصف بهذا زوجته، أو ابنته، لكان معذورًا، ولكنه إنما وصف حبايبه، لأن ذكرهن بالجمال والحسن، والزوجات لا يوصفن بذلك، وما انتهى عمر بن أبي ربيعة - الذي كان مُعَشَّقًا ينذر أشراف النساء النذور في رؤيته ومجالسته - من ذكر صبوتهن به إلى مثل هذه الأوصاف ولا قريب منها، وقد عيب عمر بذلك، واستقبح منه،

على أنه قد صدق في أكثر ما قال، ولم يكذب، وأتى بالأخبار على وجوهها، فلم يقنع أبوتمام إلا بالزيادة عليه والتناهي فيما يخرج عن العادة^(١)».

والاستقصاء: عند الآمدي على النقيض من التلخيص، فالأول هو الغلو والإغراق في تناول الصورة، والثاني الإخبار عن الشيء كما هو عليه.

وكأنه كان يحاول أن يفسر عبارته التي قال فيها إن للاستعارة حدًّا تصلح فيه، فإذا ما تجاوزته فسدت وقبحت^(٢)، ويقول «أعرف هذا فإن حدود الاستعارة معلومة»، وهذه الحدود أرساها من خلال نقده التطبيقي لشعر الطائيين فأول هذه الحدود وصف الأشياء على ما هي عليه دون إغراق أو غلو. وحديثه سبق.

أما الحد الثاني فهو الطريقة المألوفة وهذا ميدانه موقف الآمدي من القديم والحديث وهو عنوان الفصل التالي.

وهكذا رأينا الآمدي الناقد يعوّل كثيرًا على التزام أبي تمام العرف، وما تواضع عليه الناس، فقد عرض شعره على المقاييس المختلفة، منها ما يتعلق بالتواضع الاجتماعي والأعراف السائدة، كذلك لاحظ الآمدي مدى اتفاق معاني أبي تمام مع واقع الأشياء، مما أبان عن عقلية مثقفة خبيرة بشتى الشئون.

وعلى المستوى الفني عالج الآمدي تعقيد المعنى عند أبي تمام، وتحدث عن العلاقة بين طلب البديع عند أبي تمام، ووقوعه في المحال وشرح هذه العبارة، وناقش الألفاظ عند أبي تمام من خلال تحديده للألفاظ المناسبة والسوقية والمبتذلة، يعتمد في هذا على ذوقه الخاص، مما كشف عن قدرة غير عادية على النفاذ إلى المعاني الشعرية، من خلال التحليل الفني الواعي، أما الصورة الفنية عند أبي تمام فقد اهتم الآمدي بالعناصر المحسوسة والمشاهدة، لكي يتم تركيب الصورة منها، فلم يقبل تجسيم أو تشخيص المجرد، بل نفر منه نفورًا شديدًا، كذلك يعترض الآمدي على أبي

(١) الموازنة ٢: ٣٧ - ٣٨.

(٢) الموازنة ١: ٢٧٦.

تمام عندما يحاول أن يغلو في صورته، ويسمى هذا الاستقصاء، ويفضل عليه البحري
لأنه عبر عن الأشياء على ما هي عليه.

كما يؤكد استقاء الطبع والابتعاد عن التكلف في صياغة الصور والمعاني.
والآمدي في استعراضه لعناصر القوة والضعف عند أبي تمام قد يبدو متعصباً
عليه فتفر منه بعض الملاحظات والعبارات فسرهما البعض بأنها تعبر عن تحامله.
وفي رأيي أن هذه القضية ليست بمعزل عن قضية القديم والحديث التي ناقشتها
في بداية البحث.

وسأفرد لها الفصل التالي لكي أنزل الآمدي منزلته من التيار المحدث والعمود الشعري.

الفصل الثالث

الآمدي بين القديم والحديث في نقده لأبي تمام

لقد ناقشت في الفصلين السابقين جملة قضايا وانتهيت منها إلى بعض النتائج التي يدور معظمها حول قضية واحدة: هي الصراع بين القديم والحديث، أو بين الاتجاه التقليدي وعمود الشعر الذي مثله في تلك الحقبة البحري، وبين تيار الشعراء المحدثين أصحاب الصنعة وعلى رأسهم أبوتمام، ومن خلال الحديث عن موقف الآمدي النقدي من هذا الصراع تثور بعض الظواهر بين الفينة والفينة ينتظمها جميعاً التساؤل عن حقيقة موقف الآمدي من أبي تمام، وهل كان متعصباً عليه، متحاملاً، طمس حسناته، وجسّم سيئاته فازور حسه الفني عن تذوق بعض الصور التي أجمع النقاد على جمالها، يدفعه في هذا تعصب أعمى، أم كان منصفاً لهذا الرجل، هذه القضية لا يمكن أن أبحثها دون أن أطرح قضية أخرى أعم وأشمل على بساط البحث وهي: كيف حدد الآمدي موقفه من قضية الصراع بين التيار التقليدي وبين مذهب الصنعة؟ وستسلمنا نتائج بحث هذه القضية إلى الحديث عن تعصب الآمدي ونزاهته في نقده لأبي تمام، فهو أمر مترتب على القضية الأولى يصور حياد الآمدي بجلاء، وإن شابه شيء من القسوة على أبي تمام.

أثر ثقافته النحوية في تذوقه النقدي:

أما عن الآمدي وقضية ذلك الصراع فلعلنا نتذكر الحديث في بداية هذا البحث عن موقف اللغويين والرواة من التيار المحدث وأسبابه، وكيف كان منهجهم في

البحث والاستقراء مؤثراً على الإطار العام لأذواقهم الفنية، والآمدي بدأ حياته نحوياً وأخذ عن الأخفش والزجاج والحامض وابن السراج وابن دريد ونفطويه، ولقبه جلال الدين السيوطي بالنحوي^(١)، وترجم له القفطي في إنباه الرواة على أنباه النحاة^(٢)، فلم يسلم من البحث اللغوي وصار معدوداً من النحويين^(٣) وألف في النحو جزءاً في «معنى قد وهل»^(٤).

فهو إن انتهى به الأمر إلى أن اتسع في الآداب وبرز فيها في آخر عمره^(٥)، فقد شب على البحث اللغوي على يد شيوخ النحو في عصره، فظهرت آثار هذا الميسم على تذوقه، وأصبح كأشد المتعصبين للقديم والمنهج التقليدي في الشعر.

ويمتلى كتابه «الموازنة» بالعبارات التي تؤكد التزام ما تواضع عليه العرب، فهو يستند إلى هذا التواضع في نقد الشاعرين، وقد لا يكون فيما يراه الآمدي من عيب وانتقاد غير مخالفة أبي تمام لهذا العرف.

فقول أبي تمام:

عَفَتْ أَرْبُعُ الحِلَاتِ لِأَرْبَعِ المُلْدِ
لِكُلِّ هَضِيمِ الكَشْحِ مُغْرِبَةِ القَدِّ

فيه خروج على العادة، «فمغربة القد» «من قول الشعراء المتأخرين: غريب الحس وغريب القد، والكلمة إذا لم يؤت بها على لفظها المعتاد هجنت وقبحت»^(٦).

ولا أجد في هذا التعبير ما يدعو إلى الاستهجان من الناحية الفنية، «فمغربة القد» من الألفاظ الرقيقة، ألفاظ الحضر، فإن لم يستعملها الأولون، فقد استعملها

(١) بغية الوعاة ١: ٥٠٠.

(٢) إنباه الرواة على أنباه النحاة ١: ٢٨٥.

(٣) الآمدي وكتابه الموازنة بحث للدكتور طه الحاجري ص ١٣.

(٤) الموازنة ١: ٢١٥.

(٥) إنباه الرواة على أنباه النحاة ١: ٢٨٨.

(٦) الموازنة ١: ٤٤٩ وكذلك ص ١٩٩ وشرح التبريزي ٢: ١١٨. قال المرزوقي: أي عفت ديار هؤلاء الجماعات لمفارقة هؤلاء النسوة الأربع النواعم، والملد: جمع ملءاء، وهي الناعمة.

المتأخرون، غير إن الآمدي يرفض هذا الاستعمال المستحدث، لأنه خروج على ما أتى به الأوائل، فالألفاظ يجب أن يؤتى بها من حظيرة الاستعمال المؤلف فقول أبي تمام:

تَلْهُو بِعَاجِلِ حُسْنِهَا وَتَعُدُّهَا

عَلَقًا لِاعْجَازِ الزَّمَانِ نَفِيسًا^(١)

فيه خروج عن هذا الاستعمال، لأنه «لو قال أغبار الزمان، وغبر الزمان، أي باقي الزمان كان أحسن من أعجاز الزمان، لأن غابر لفظ مستعمل حسن فإذا وقع في موقع المستعمل ما هو في معناه وليس بمستعمل قبح وهجن^(٢)».

والاستعمال الذي يغري به يختلف عن دروج اللفظ على ألسنة العامة، فهو الاستعمال الشعري الفصيح.

فالآمدي استطاع أن يوضح الفرق بين فصاحة اللفظ وعاميته، عندما قال في قول البحتري يرثي يوسف بن محمد:

وَلَا تَسْأَلِي عَمَّا بَكَيْتُ فَإِنَّهُ

عَلَى مَاءٍ عَيْنِي جَادَ مَاءٌ جُفُونِي

«قوله على ماء عيني جاد ماء جفوني من قولهم لؤلؤة كثيرة الماء، أي الصفاء والضياء والرونق وكذلك ثوب كثير الماء، ولو عدل إلى اللفظة المستعملة فقال نور عيني لكان أوضح، وأظنه عدل عنها لأنها من كلام العوام^(٣)».

وهو لاشك فاصل دقيق يدركه ذوق الحس الفني المرفه، وهو يرى أن البحتري «يعبر عن الأشياء بألفاظها المستعملة فيها واللائقة بها، وذلك مذهب البحتري وصناعته».

(١) شرح التبريزي ٢: ٢٧٣.

(٢) الموازنة ٣: ٦٩٣.

(٣) الموازنة ٣: ٤٧٩.

«ولهذا ما كثر الماء والرونق في شعره وقالوا: لشعره ديباجة، وما قيل ذلك في شعر أحد من المتأخرين غيره^(١)».

وقد يأتي اللفظ نافرًا عن الاتساق التصويري في البيت، ويشرح هذا الآمدي معلقًا على قول أبي تمام:

أَيُّ نَدَى بَيْنَ الثَّرَى وَالْجَبُوبِ
وَسُوْدَدٍ لَدُنِ وَرَأْيِ صَلِيْبٍ^(٢)

فيقول: «عجز هذا البيت رديء لقوله «وسوّد لدن»، فإنها لفظة قبيحة في هذا الموضوع، وإنما أراد الطباقي، واللدن أيضًا يكون صليبيًا، لأن الرمح يوصف باللدونة، واللدونة فيه تثنيه، وتلك صلابته وتثنيه، وإن لم يكن متثنياً أسرع الكسر إليه، وقد قال أبوتمام: «وإنما يشتد بأس الرمح حين يلين^(٣)» والصلابة في الرأي والسوّد بمنزلة واحدة، اللهم إلا أن يكون ذهب إلى أن رأيه صليب لا ينتني عن جهته وسداده، وأن سوّده ينعطف وينثني وأراد به نفسه، وهذا كله رديء ولفظ موضوع في غير موضعه، وما سمعنا في نثر ولا نظم بسوّد لدن، وإنما يقال سوّد أول وقديم ومكين وعال ونبيه ورفيع، ويقال رأي وثيق ورأي مُحْصَد ورأي سديد ومصيب^(٤)».

والآمدي استطرد هنا إلى ذكر ما تواضع عليه العرب، وكان يكفيه ما ذكره في بداية حديثه عن خطأ وصف السوّد باللدونة وهذا أمر واضح لا يحتاج إلى تخريج وإسهاب.

وأبو تمام أراد الطباقي، لهذا لا بد أن يكون معنى «لدن» «لين»، وهو ضد «الصليب» وهذا هو عين الخطأ فكيف يتأتى وصف السوّد والمجد بالليوننة التي توحى بالخور والضعف.

(١) الموازنة ٢: ١٩٩.

(٢) شرح التبريزي ٤: ٤٧.

(٣) شرح التبريزي ٣: ٣١٧ وصدّره (لَا نَتَّ مِهْرَتَهُ فَعَزَّ وَإِنَّمَا ..).

(٤) الموازنة ٣: ٤٥٩.

ومع كل هذا يختتم الآمدي حديثه قائلاً: «ما سمعنا في نشر ولا نظم بسؤدد لدن»، وهل لو كان سمعه يصح هذا من أبي تمام؟ في رأيي أن القدماء لو جاءوا بهذا التعبير - وهم لم يفعلوا - لصار هذا من مواطن ثلبهم وعيبهم، ولكن المقياس التقليدي استمر حادياً لمعظم أحكام الآمدي النقدية.

والمجاز عند الآمدي له ألفاظ معروفة أيضاً واستعمالات خاصة لا يجوز الخروج عليها، «ولا يتجاوز في النطق بها إلى ما سواها»^(١).

ومن مبادئ التقليد الشعري المقاربة في المجاز، فالاستعارات يجب أن تكون حدودها معلومة، فمجرى الاستعارات في كلام العرب معروف، «فهم استعاروا المعنى لما ليس هو له إذا كان يقاربه أو يناسبه في بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه، فتكون اللفظة حينئذٍ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه»^(٢)، «لأن للاستعارة حداً تصلح فيه فإذا تجاوزته فسدت وقبحت»^(٣).

وهذه الحدود كما وضَّحها الآمدي هي تلك التراكيب التي صاغها المتقدمون، وجاءوا فيها بصور قريبة حسية بسيطة بعيدة عن الخيال المغرق في التجسيم.

وكننت عرضت في الفصلين السابقين لاعتراضات الآمدي على أبي تمام ومقاييسه، وعلى الخصوص أخطاء أبي تمام في العرف السائد، وقد ظهر من ذلك العرض أن المعاني عند الآمدي يجب أن تحذو حذو القديم فقول أبي تمام:

أَجْدِرُ بِجَمْرَةٍ لَوْعَةٍ إِطْفَاؤُهَا

بِالدُّمْعِ أَنْ تَزْدَادَ طَوْلَ وَقُودِ

«خلاف ما عليه العرب وضد ما يعرف من معانيها لأن المعلوم من شأن الدمع، أن يطفئ الغليل ويبرد حرارة الحزن... وهو كثير في أشعارهم ما عدل به أحد منهم

(١) الموازنة ١: ٥٢٦ - ٥٢٧.

(٢) الموازنة ١: ٢٦٦.

(٣) المصدر السابق ١: ٢٧٦.

عن هذا المعنى، وكذلك المتأخرون على هذه السبيل سلكوا... فلو كان اقتصر 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^(١).

والمتأخر لا يجوز له أن يضيف من عنده على ما قرره الأقدمون، وقد صرح الآمدي بأنه من أنصار القديم عندما قال «إن أهل الصنعة يفضلون كل ما قاله أبوتمام على أكثر ما قاله البحري في هذا الباب، ويقولون: أبوتمام استقصى الوصف في نعوت النساء وأحسن وأجاد».

والمطبوعون وأهل البلاغة لا يكون الفضل عندهم من جهة استقصاء المعاني والإغراق في الوصف، وإنما يكون الفضل عندهم في الإلمام بالمعاني، وأخذ العفو منها، كما كانت الأوائل تفعل مع جودة السبك وقرب المأتى، والقول في هذا قولهم وإليه أذهب^(٢).

الاستعارة بين القديم والحديث عند الآمدي:

وهو يرى رأيهم في الالتزام بالعمود التقليدي وكان هذا أساس نقده التطبيقي، والمقياس الرئيسي الذي عرض عليه شعر الرجلين، ولا يكاد يخلو تحليل بيت لأي منهما من الالتجاء إلى هذا المبدأ، وقد كان هذا أكثر وضوحاً في الحديث عن الاستعارة، وإن كان قد تحدث عن الألفاظ فإنه لم يسهب في الحديث فيها إلا في مواضع محددة سبق أن تعرضت لها، ومعظمها يدور حول وظيفة هذا اللفظ داخل تركيب الصورة.

وكذلك ناقش فصاحة اللفظ وفرق بين الاستعمال الفصيح والسوقي، أما الاستعارة فإنه قد كشف في حديثه عنها عن عمق تمسكه بالقديم وإدراكه الدقيق لعناصرها التي تبعد عن الإغراق والمبالغة والإسراف في التشخيص والتجسيم.

(١) الموازنة ١: ٢٠٩ - ٢١٠، ٢١١.

(٢) الموازنة ١: ٥٢٤.

فالأمدي يقول عن بيت أبي تمام:

فَمَا لَنَا الْيَوْمَ وَمَا لِلْعُلَى

بَعْدَهُ غَيْرُ الْأَسَى وَالنَّحِيبِ^(١)

إن «نحيب المعالي» غُلُوٌّ في الاستعارة، والجيد المستقيم في هذا قول البحري:

فَتَى أَقْفَرْتُ مِنْهُ الْمَعَالِي وَلَمْ تَكُنْ

لَتُقْفِرَ مِمَّنْ بَانَ إِلَّا الْمَنَازِلُ

ثَاوِي بَكَتْهُ الْمَكْرُمَاتُ وَإِنَّمَا

تُبْكِي عَلَى الثَّوَايِ النِّسَاءُ الثَّوَاكِِلُ^(٢)

وقد غلا في الاستعارة غُلُوًّا قبيحًا، والردى لا يؤتمُّ به ولا يحتذى عليه.

وقد يأتي غُلُوٌّ غيرُ مُستهجن لحسن تأليفه وحلاوة العبارة وذلك نحو قول ابن

مطير في معن بن زائدة:

وَلَمَّا مَضَى مَعْنُ مَضَى الْجُودُ وَانْقَضَى

وَاصْبَحَ عِرْنَيْنُ الْمَكَارِمِ أَجْدَعَا

بَكَى الْجُودُ لَمَّا مَاتَ مَعْنُ فَلَمْ يَدَعْ

لِعَيْنَيْهِ لَمَّا أَنَّ بَكَى الْجُودُ مَدْمَعَا

وقال حبيب بن شاذب المدني:

أَنْتَ أَنْفُ الْجُودِ إِنْ فَارَقْتَهُ

عَطَسَ الْجُودُ بِأَنْفِ مُضْطَلَمٍ^(٣)

فنحيب المعالي فيه مبالغة وغلو وهذا ما يسميه «الاستقصاء» ولا يقبله، أما «بكاء

الجود» فصحيح، وإن كان هذا مُدْخِلٌ في التشخيص، ولكنه تشخيص مقبول لأنه ورد

(١) شرح التبريزي ٤: ٥٠.

(٢) ديوان البحري ٣: ١٧٣٣.

(٣) الموازنة ٣: ٤٨٩.

عن الأوائِل «بكاء الجود»، وهم لم يتعدوا وصف الجود «بالبكاء»، فلا يجوز أن نصور هذا البكاء بأنه «نحيب»، فهو وإن كان بكاء إلا أنه فيه استقصاء ومبالغة.

ويعلق الآمدي على قول أبي تمام:

للسَّيفِ بَعْدَكَ حُرْقَةٌ وَعَوِيلٌ

وعليك للمجدِ التَّليدِ غَلِيلٌ

فيقول: وحرقة السيف استعارة فيها «استقصاء»، ولو قال بكى السيف أو ليك السيف لكانت استعارة مألوفة معتادة^(١).

غير إن الأبيات التي ضربها مثلا للغلو الحسن لا ترقى إلى جمال أبيات أبي تمام والبحتري، فكلاهما استطاع أن ينقل ببراعة الحزن والألم ومكانة المرثي من قومه، فبكاء المكارم «ونحيب المعالي» أمر لا يمجّه الذوق، أما أن يكون «عرنين المكارم أجدعا» وأن «يعطس الجود بأنف مصطلم» أي مقطوع، ففيهما السخف كله.

ويمضي الآمدي في تأكيد احتفاله بالصور ذات الدلالات المقاربة التي ترتبط عناصرها بوشائج معتادة.

ولهذا فهو يعترض على قول أبي تمام:

لَدَى مَلِكٍ مِنْ أَيْكَةِ الْجُودِ لَمْ يَزَلْ

عَلَى كَبَدِ الْمَعْرُوفِ مِنْ فَعْلِهِ بَرَزْ

وقوله:

بِهِ أَسْلَمَ الْمَعْرُوفُ بِالشَّامِ بَعْدَمَا

ثَوَى مِنْذُ أَوْدَى خَالِدٌ وَهُوَ مُرْتَدٌّ^(٢)

(١) الموازنة ٣: ٤٩٣.

(٢) شرح التبريزي ٢: ٨٧، ٩١.

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

ثم يقول: وقوله:

إِنْ غَاضَ مَاءُ الْمُزْنِ فُضَّتْ وَإِنْ قَسَتْ

كَبِدُ الزَّمَانِ عَلَيَّ كُنْتُ رَوُوفًا^(١)

فإن استعارة الكبد هنا ليست بقبیحة كقبیح استعارة الكبد للمعروف، لأن المعروف لا يوصف بالقسوة ولا بالشدة كما وصف الزمان، فلما وصف الزمان بالشدة والصعوبة لم ينكر أن يجعل له على الاستعارة كبدًا قاسية، فعلى هذه السبيل وما أشبهها تحسن الاستعارة وتقبیح^(٢).

والآمدي لا يعترض على أن يُجعل للزمان كبدٌ على سبيل الاستعارة، لأنه وُصِفَ بالشدة والصعوبة، وهذا أخف وقعًا من التشخيص المكثف الذي أورده أبوتام، فهو قد جعل للمعروف كبدًا، ثم جعله مسرورًا من فعال الممدوح التي جاءت بردًا لكبد المعروف، فالمجازية في الإسناد هنا موهلة في التصوير التخيلي، أما قوله «قست كبد الزمان» فالعلاقة بين الفعل والفاعل علاقة معتادة معروفة.

ثم يستطرد الآمدي لكي يشرح موقفه من هذه الصورة فيقول معلقًا على قول أبي تمام:

إِيثَارُ شَرْرِ الْقُوى يَرى جَسَدَ الْـ

مَعروفٍ أُولى بِالطَّبِّ مِنْ جَسَدِهِ^(٣)

«فقد أفدنا من الأبيات الأولى أن للمعروف كبدًا، وأنه كان مرتدًا فأسلم، وأفدنا من هذه الأبيات أن جسده مما يجب أن يُتطَبَّبَ له، وأن الممدوح يرى أنه أولى بالطب

(١) شرح التبريزي ٢: ٣٨٣.

(٢) الموازنة ٣: ٢٣٧.

(٣) شرح التبريزي ١: ٤٤٢.

من جسد نفسه^(١)» فأبوتام ينزع كثيرًا إلى الصورة التخيلية المعقدة فيشخص
المجردات ويوغل في هذا، وهو ما يرفضه الآمدي اعتمادًا على ما استقر في عمود
الشعر بالنسبة للاستعارة والتشبيه، وهو قرب المستعار منه للمستعار له وقرب المشبه
من المشبه به، ويحكم ذلك كله المنطق إذ لا بد أن يقبله العقل.

أما قول أبي تمام:

فَتَى جَاءَهُ مَقْدَارُهُ وَبُنَى الْعَلَا
يَدَاهُ وَعَشْرُ الْمَكْرُمَاتِ أُنَامِلُهُ
فَإِنَّ الْآمِدِي يَلْقَى عَلَيْهِ قَائِلًا:

«جعل يديه أبنية العلا، وإنما كان يجب أن يجعل يديه تبنيان العلا على ما جرت
به عادات الشعراء في مثل هذا، غير إنه أراد المبالغة فجعل يديه أنفسهما أبنية العلا
وهذا من شدة تقعره^(٢)»، والبيت مروي في شرح التبريزي هكذا:

فَتَى جَاءَهُ مَقْدَارُهُ وَأُنْنَتَا الْعَلَا
يَدَاهُ وَعَشْرُ الْمَكْرُمَاتِ أُنَامِلُهُ^(٣)

ولم يشير إلى رواية الآمدي، وقوله: «اثننا العلا» فيه إغراق أكثر في التشخيص
من قوله «بني العلا»، وأظن أن الآمدي لم يعرف هذه الرواية وإلا ما سكت عنه.

ويصر الآمدي على استهجان هذا الأسلوب وإن جاء من البحري ويسهب في
تخريج اعتراضه على قوله:

لَا تَلْمَنِي عَلَى الْبُكَاءِ فَإِنِّي
نَضُّوْ شَجُوْ مَا لُمْتُ فِيهِ الْبُكَاءِ

(١) الموازنة ٣: ٢٣٧.

(٢) الموازنة ٣: ٥٠٩.

(٣) شرح التبريزي ٤: ١٠٩.

ويرى أن فيه قلباً فقوله: «نِضُو شَجُو ما لُمْتُ فيه البكاء» من المقلوب وكان يجب أن يقول: ما لمت في البكاء، فقال: ما لمت البكاء فيه.

والآمدي لا يقبل أن يتسع المجاز لكي يلوم البكاء، فهذا عدول عن القياس وصحيح التمثيل، ويقول:

«ومع هذا فقد جرت العادة بلوم العين على البكاء، ولوم الدمع على الانحدار، ولومها أيضاً على الامتناع... وما علمنا أحد لام البكاء ومعنى ذلك مفهوم، لأن البكاء قد جعل فعلاً للعين على المجاز والسيلان فعل الدمع فيقال: بكت عيني وسال دمعي...، والمجاز لا يتسع لأن نلوم البكاء كما نلوم العين، ولا لأن نلوم انحدار الدمع ولا تنتهي الاستعارة إلى هذا الموضع»، ثم يقرر الآمدي قائلاً:

«فعلى كل الأحوال حمل بيت البحري على القلب الذي قد استعملته العرب في مجازاتهم، ونطق به القرآن بوجه منه حسن، وسطره أهل العلم بكلام العرب في كتبهم، أولى من حمله على وجه غير مستعمل ولا معروف ولا سائغ^(١)».

فالتزام التقليد الشعري والبعد عن التشخيص في الاستعارة شل تذوق الآمدي في بعض المواضع، وهو أمر مرتبط بفهمه الذي ضل عندما تعرض لقول أبي تمام:

فلو ذَهَبَتْ سِنَاتُ الدَّهْرِ عَنْهُ

وَأَلْقَى عَنْ مَنَاكِبِهِ الدُّثَارُ^(٢)

فاستهجن هذه الاستعارة على الرغم من قبوله لصدر البيت، ولكنه يرى أن قوله «وَأَلْقَى عَنْ مَنَاكِبِهِ الدُّثَارُ» لفظ رديء وليس من المعنى الذي قصده في شيء ثم يقول:

«وأما دثار المناكب فليس من هذا الباب في شيء، إذ قد يبصر الإنسان رشده ويهتدي لصواب أمره، وعلى مناكبه دثار وعلى ظهره أيضاً حمل، ولا يكون ذلك مع

(١) الموازنة ١: ٥٤٩ وما بعدها.

(٢) شرح التبريزي ٢: ١٥٤.

النوم والرقاد والغطاء على العين، لأنه إنما يراد به نوم القلب والتغطية عليه، لأن الإنسان إنما يقال له «قد عمي قلبك»، و«قد غطى على فهمك»، ولا يقال: قد غطيت بالذثار عن الصواب مناكبك ولا ظهرك، ولفظة الذثار أيضًا إنما تستعمل لمنع الهواء البارد لا لمنع الفهم والرشد^(١).

فانظر كيف هام فهم الآمدي على وجهه، لا يكاد يعرف طريقه إلى معنى الصورة، وأتى باعتراضات واهية، على الرغم من أن الصورة التي يرفضها هي تلك التي تمثل مذهب أبي تمام في هذه الناحية وهي الاستعارة، فالإيغال في التشخيص - وهو ما تبرزه هذه الصورة - هو لب القضية التي لا يقبلها الآمدي، ولكنه لا يستطيع التبرير، والتفنيد، ويرد عليه ابن المستوفي قائلاً: «وهذا الذي أنكره الآمدي غير منكر، لأن النائم غالباً يتدثر بالذثار، ألا ترى إلى قول الله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الْمُدَّثِّرُ﴾ [سورة المدثر: ١]. وكذلك قوله ﴿يَا أَيُّهَا الْمَزْمَلُ﴾، [سورة المزمل: ١] فبأقبي البيت متعلق بأوله تعلقاً صحيحاً، ويريد بالسَّنات حقيقة النوم^(٢).

فهل غاب عنه مثل هذا التفسير؟ ربما، لكن العمود الشعري يظل متحكماً في ذوقه تحكماً شديداً يخرج به في كثير من الأحيان عن وقاره وحيدته، وما يكاد يسمع قول أبي تمام:

أظَلَمَتِ الْأَمَالُ مِنْ بَعْدِهِ
وَعُرِّيَتْ مِنْ كُلِّ حُسْنٍ وَطِيبٍ
كَانَتْ خُدُودًا صُقِلَتْ بُرْهَةً
فَالْيَوْمَ صَارَتْ مَأْلَفًا لِلشُّحُوبِ^(٣)

حتى يقول: «فيا ويحه ضاقت المعاني والاستعارات الحسنة حتى جعل للآمال خدوداً مصقولة وشاحبة^(٤)».

(١) الموازنة ١: ٢٣٥.

(٢) شرح التبيري ٢: ١٥٤ هامش (١).

(٣) المصدر السابق ٤: ٤٨.

(٤) الموازنة ٣: ٤٩٧.

ولا أعرف لماذا لا تكون للآمال مثل هذه الصورة؟ ولكنها صور معانيها تخيلي،
بعيدة عن العناصر الموضوعية ولهذا اعتقد الآمدي أنها بعيدة عن تناول الأفهام.

وقد ظهر هذا قوياً في تعليقه على قول أبي تمام:

بيوم كطول الدهر في عرض مثله

ووجدي من هذا وهذاك أطول^(١)

إذ يرى أنه قد أخطأ في هذا «لأنك إذا قلت: مضى لنا في الخفض والدعة دهر
طويل، وكان طوله كعرضه لم يجز ذلك، لأن هذا على هذا الترتيب كأنه وصف للأمور
المجسمة كما قال الطائي:

«بيوم كطول الدهر في عرض مثله»

فكان بهذا كأنه يذرع ثوباً أو يمسح أرضاً أو يصف بالاجتماع والتدوير رجلاً^(٢)».

وهذا عدول عن الطريقة المعروفة إلى ما يشبه الحقائق، وأتفق مع الآمدي في عيبه
لهذا البيت، فلا محل هنا لذكر عرض الدهر مع طوله ففيه إفراط غير مقبول لتصوير
طول يوم الفراق، لا لأنه يصور الأمور مجسمة، فلا تثريب عليه في هذا إذا أحسنه.

وهذا الطريق الذي سلكه أبوتمام، لم يكن إلا تعبيراً عن تطور حضاري في حياة
الناس والشعر، فقد تعقدت الحياة وأصبحت العلوم الفلسفية بدعة العصر، ولهذا فقد
تطور الفن الشعري وتطور معه ذوق النقاد، ولم يسلم الآمدي على تزمته في الانتصار
للقديم من هذا الرقي، فهو وإن كان متأثراً بابن المعتز ولكنه لا يتفق معه في عيبه لقول
أبي تمام:

شاب رأسي وما رأيت مَشيبَ الرأ

س إلا من فضل شيبِ الفؤاد

(١) شرح التبريزي ٣: ٧٢.

(٢) الموازنة ١: ١٩٩.

يقول ابن المعتز: «فيا سبحان الله، ما أقبح مشيب الفؤاد، وما كان أجراه على
الأسماع في هذا وأمثاله^(١)».

غير أن الآمدي لا يقبل هذا ويرد عليه قائلاً:

«وليس هذا عندي بعيب، لأنه أراد أن الشيب عاجله لكثرة هموم فؤاده، فلما جعل
منشأ الشيب إنما هو من قبل فؤاده نسب الشيب إلى الفؤاد، وهذه فلسفة حسنة،
قال: وإن شئت تقول: إنما قابل لفظاً بلفظ، كما قال الله عز وجل: ﴿وَجَزَاءُ سَيِّئَةٍ سَيِّئَةٌ
مِثْلُهَا﴾، فالسيئة لا تكون من الله عز وجل، فسمى جزاء السيئة سيئة، وقال عز وجل
﴿وَمَكْرُوا وَمَكَرَ اللَّهُ﴾، والمكر لا يكون من الله، فسمى جزاء المكر مكرًا، والمعنى الأول
أصح وأثبت، وهذه الأبيات الثلاثة من فلسفته الحسنة الصحيحة المستقيمة ومن
مشهور إحسانه^(٢)».

فالصورة التي استنكرها عبد الله بن المعتز «ت ٢٩٦» يراها الآمدي «ت ٣٧٠»
جيدة، فالذوق قد تطور بعد ابن المعتز وبينهما أكثر من سبعين عاماً، وأصبحت
الصورة ذات الأبعاد الحسية والعناصر المشاهدة مقبولة، وإن عبرت في تركيبها عن
صورة غير مألوفة، «فمشيب الفؤاد» عند الآمدي من فلسفة أبي تمام الحسنة، وبالروح
نفسه يعالج الآمدي قول أبي تمام:

لَا تَسْقِنِي مَاءَ الْمَلَامِ فَإِنِّي

صَبُّ قَدْ اسْتَعَذَبْتُ مَاءَ بُكَائِي^(٣)

ويقول: «فقد عيب، وليس بعيب عندي، لأنه لما أراد أن يقول «قد استعذبت ماء
بكائي» جعل للملام ماء، ليقابل ماء بماء، وإن لم يكن للملام ماء على الحقيقة، كما
قال الله عز وجل «وَجَزَاءُ سَيِّئَةٍ سَيِّئَةٌ مِثْلُهَا»، ومعلوم أن الثانية ليست سيئة، وإنما

(١) الموشح ص ٤٧٢.

(٢) شرح التبريزي ١: ٣٥٨ هامش (٢).

(٣) المصدر السابق ١: ٢٢.

هي جزاء عن السيئة، وكذلك قوله تعالى: ﴿إِنْ تَسْخَرُوا مِنَّا فَإِنَّا نَسْخَرُ مِنْكُمْ﴾ (سورة هود، آية ٣٨)، والفعل الثاني ليس بسخرية، ومثل هذا في الشعر والكلام كثير مستعمل، فلما كان في مجرى العادة أن يقول قائل: أغلظت لفلان القول، وجرعته منه كأساً مرّة، أو سقيته منه أمر من العلقم، وكان الملام مما يستعمل فيه التجرع على الاستعارة، جعل له ماء على الاستعارة، ومثل هذا كثير موجود^(١).

فالآمدي يستخدم الأمثلة ذاتها من القرآن الكريم التي أوردها في دفاعه عن قول أبي تمام: «مشيب الفؤاد»، فهو قد يعجب بهذا التجديد الذي لا يخرج عن إطار القديم في عناصره، ولا يتنكب ما تواضع عليه الشعراء وما جرى في عاداتهم. ويسمى هذا «الفلسفة الحسنة».

ويقول عن بيت أبي تمام:

فاسألنّها واجعلْ بُكَاءَ جواباً

تجدِ الشُّوقَ سائلاً ومُجيباً

«فهذه فلسفة حسنة، ومذهب من مذاهب أبي تمام، ليست على مذاهب الشعراء ولا على طريقتهم^(٢)».

فهو لا يرفض كل التجديد الذي يأتي به أبوتمام، وإنما يعترض على ما خرج به عن العمود الشعري.

وينافش د. محمد زكي العشماوي احتكام الآمدي إلى القديم في مقياسه ويقول: «إن الرجوع دائماً للصياغة الشعرية العربية هي المقياس الأول في جودة الشاعر أو رداءته عند الآمدي، وتحكيم الذوق العربي الخالص هو كذلك العمدة في الحكم على الشعر وتقويمه، وليس من شك في أن مبدأ الاحتكام إلى الشعر القديم ومبدأ الوعي

(١) الموازنة ١: ٢٧٧ - ٢٧٨.

(٢) الموازنة ١: ٤٩٩ - وشرح التبريزي ١: ١٥٧ هـ (٦).

الكامل بالتقاليد الأدبية التي سبقت الناقد وعاصرته أمر ضروري في تقويم العمل الفني، على أن الناقد الحصيف هو الذي يعرف متى يستفيد من هذا المبدأ، ومتى لا يستفيد منه فإن مبدأ الاحتكام إلى الموروث من عاداتنا وتقاليدنا في الأدب مبدأ نافع إذا لم نسرف في تطبيقه إلى الدرجة التي تحول بين الفنان وبين التطور الذي ينشده، فنحن لا بد أن نحتكم للقديم على ألا يحول هذا القديم بيننا وبين طبيعة التطور الذي تخضع له الحياة في كل مجالاتها المختلفة^(١)».

ولكن هل كان الأمدي في احتكامه إلى هذا القديم معتدلاً؟ ألم يسرف كثيراً في الاعتداد بالمقاييس التقليدية؟، الحق أنه قد بالغ كثيراً في هذا كما أوضحت، بل قصر معظم نقده وتحليله للأبيات على المعروف والشائع والمتداول، ولهذا يقول د. محمد زكي العشماوي: «ولكننا مع ذلك لا نوافق الأمدي في أن يجعل نقده وحكمه على الشعراء مبنياً على أساس من الاحتكام إلى القديم والقديم وحده، فقد يحدث أن يخرج شاعر على المعروف والمتداول والموروث من القيم والأساليب ثم يحقق مع ذلك انتصاراً أو ابتكاراً فنياً لا يحققه من سار على عمود الشعر^(٢)» ثم يقول: «أما الناحية الأخرى التي نأخذها على نقد الأمدي التحليلي أنه جعل النزعة الكلاسيكية صيغة لا يسهل التحلل منها، وجعل لعمود الشعر أهمية بالغة، مع أن التركيز على عمود الشعر وحده لا يغني كثيراً عند ناقد متسع الآفاق رحب النظرة، ذلك أن عمود الشعر في أكثر حدوده لا يتجاوز فكرة الاعتدال والصحة والسلامة^(٣)...».

وهذا يؤدي إلى ضيق النظرة إلى اللغة، وقد وضح من العرض السابق لرأي الأمدي في الاستعارات أنه قد قضى على كثير من الصور الجميلة وأسقطها، ولهذا فإن هذه النظرة إلى اللغة يراها د. مندور وجه ضعف في كتابه ومقاييسه، ويرى أن تعنته هذا أوقعه في الخطأ وسوء الفهم^(٤).

(١) قضايا النقد الأدبي المعاصر ص ٤١٥.

(٢) قضايا النقد الأدبي المعاصر ص ٤١٦.

(٣) المصدر السابق ص ٤١٨.

(٤) النقد المنهجي د. مندور ص ١٢٤.

والواقع أن ذوق الآمدي النقدي يخلق كثيراً في عوالم من التحليل الرائع، ويخرج بأحكام لا تخلو من صحة، فقد صح ذوقه إلى حد بعيد بالقياس إلى من سبقه وعاصره من النقاد كالصولي وغيره، ولو اكتملت آلتة هذه، بأن كان صاحب أفق واسع ومرونة في النظر إلى التقاليد الشعرية لاستطاع أن يثري النقد العربي بمساهمات تساعده، وتدفع الأدب العربي إلى مواقع أكثر تطوراً وتقدماً.

على أن بحوث الآمدي برغم هذا، تعد من الظواهر الإيجابية التي رافقت تطور النقد في تلك العصور.

تعصب الآمدي ونزاهته:

غير إن بحوث هذا الناقد الفذ لم تسلم من الاتهام بالتعصب، فما دام قد سمي كتابه «الموازنة»، فيجب أن تكون مواقفه محسوبة في أدق تفاصيلها، واعتقد بعض النقاد أن الموازنة في الأدب والمفاضلة بين الشعراء يجب أن تكون مجردة عن أي ميل، فهذا سبيل الموازنة بين الأشياء في الحياة، وفاتهم أنها موازنة وسيلتها الذوق والإحساس الإنساني، وهذا ليس «شيئاً» مستقلاً عن الذات، وإن موضوعات هذه الموازنة هي تلك الانفعالات والعواطف المصوغة شعراً، والذين فانتهم هذه الحقيقة نشطوا في البحث عن العبارات والأحكام التي حملت شبهة التحامل والميل، وكالوا الاتهامات للآمدي ورموه بالحيف والظلم وبأنه كان متحاملاً على أبي تمام أشد التحامل.

ويتطرق بعضهم فيدعي أنه كان يضع في شعره أبياتاً معيبة، فقول أبي تمام:

وإنْ خَطَبْتُ إِلَيْهَا صَبْرَهَا جَعَلْتُ

جِرَاحَةَ الْوَجْدِ تَذْمِي فِي جَوَارِحِهَا

يعلق عليه ابن المستوفي قائلاً:

في نسخة التبريزي: «إليها» يعني النفس، قال الآمدي: في قوله: «إن خطبت إليها صبرها» البيت، «وإن خطبت إليها» أي إلى الدار صبرها، أي إلى أن تهدي لي صبراً

كصبرها عن أهلها، جعلت جراحة الوجد تدمي في جوارحها، فأضاف الجوارح إلى الجراحة... الخ.

ثم يعقب عليه ابن المستوفي قائلاً: «أظن الآمدي لتعصبه على أبي تمام كان يضع في شعره أبياتاً مفسودة ليردها عليه، وهذا البيت الذي ذكره إنما يصح تأويله له إذا لم يرو قبله:

إِذَا وَصَفْتُ لِنَفْسِي هَجْرَهَا جَنَحْتُ

ودائعُ الشوقِ في أقصى جوانحِها

ولعله لم يروه، وقد وجدته ملحقاً في غير نسخة، فأما إذا كان موجوداً قبل قوله: «وإن خطبت إليها صبرها جعلت» البيت، لم يحتج إلى هذا التعسف في تفسيره^(١).

فابن المستوفي يرى أن الآمدي شديد التعصب على أبي تمام إلى الدرجة التي يكذب فيها عليه، ويؤلف أبياتاً مفسودة يطلب بها عيبه وإرداله.

ويعترض الآمدي على قول أبي تمام:

إِنَّ الْخَلِيفَةَ قَدْ عَزَّتْ بِدَوْلَتِهِ

دعائمُ الدينِ فَلْيَعَزُّزْ بِكَ الْأَدَبُ

وروى الآمدي: «دعائم الملك»، وقال: دعائم الملك إنما توصف بأنها تمكنت وثبتت وقامت وتوطدت فهذا هو اللفظ المستعمل فيها، ألا ترى أنها إذا وصفت بضد هذا الوصف قيل: هت وسقطت وخربت، ولا يقال: ذلت؟ وهذا وإن لم يكن خطأ فليس بجيد، لأنه لفظ موضوع في غير موضعه».

وقال ابن المستوفي معقّباً عليه:

«كان الآمدي كثير التعصب على أبي تمام، وهذا الذي ذكره هو على ما ذكره، لكن في أوصاف الدعائم حقيقة، فأما مجازاً فجائز جوازاً حسناً، هذا إذا كانت لفظة

(١) شرح التبريزي ١: ٣٤٦.

«عَزَّتْ» ضد لفظة «ذَلَّتْ»، فإن أراد بها الشدة والقوة من قولهم: من عَزَّ بَزٌّ، ومن التفسير في قوله تعالى: ﴿فَعَزَّزْنَا بِثَالِثٍ﴾ [يس: ١٤] مخففاً ومشدداً أي قوينا وشددنا، فهو موضوع في موضعه على الحقيقة، خارج عن أن يلحقه ما استدركه الآمدي^(١).

وهو يرجع اختلاف الروايات إلى الزيادات التي يطلبها الآمدي على أبي تمام فقوله:

وَلَا تَقُلْ أَنَّنَا مِنْ نَبْعَةٍ فَلَقَدْ
بَانَتْ نَجَائِبُ إِبْلِ مِنْ نَوَاضِحِهَا

يعلق عليه المرزوقي قائلاً:

قال بعضهم خطأ في قوله: «أنت نجائب إبل من نواضحها» لأنه قال إن أبانا واحد فاللئيم قد يلد الكريم، والذي يليق بالمعنى ويصح الغرض به، «بانت نجائب إبل من نواضحها» انتهى كلامه.

قال المرزوقي:

قد ظلم هذا الإنسان أبا تمام ظلماً مبيناً، وصحته فيما رواه وبديل «فالرواية عند المرزوقي إذن هي «أنت نجائب إبل من نواضحها»^(٢)» ثم أخذ يحمل عيب نفسه عليه، والمعنى أن الاشتراك في الجنس لا يوجب التساوي، ألا ترى أن الإبل جنس واحد ثم منها النجائب ومنها النواضح، وقد بان بعضها من بعض.

ثم يعقب ابن المستوفي على هذا قائلاً:

راجعت أكثر من خمس نسخ من شعر أبي تمام فلم أجد في نسخة ما رواه المرزوقي من قوله: «فلقد أنت نجائب إبل من نواضحها»، ولعل هذه الرواية وقعت إليه

(١) شرح التبريزي ١: ٢٥٧، وانظر النظام لابن المستوفي ح ١ لوحة ٢٣٤.

(٢) هذه العبارة من تعليق الدكتور محمد عبده عزام ولا أرى ما يراه، فالرواية عند المرزوقي: (بانت نجائب إبل من نواضحها)، وهذا يؤيده شرحه له بعد ذلك في قوله (ألا ترى أن الإبل جنس واحد، ثم منها النجائب ومنها النواضح، وقد بان بعضها من بعض)، ولم يرو قوله: (أنت نجائب... الخ) إلا الآمدي، ولذلك لم يجد ابن المستوفي هذه الرواية في خمس نسخ راجعها كما قال.

كما وقع غيرها من الزيادات التي تعقبها الآمدي وغيره عليه، والذي شرحه العلماء هو مطابق لقوله: «فلقد بانت نجائب إبل من نواضحها^(١)».

فالمرزوقي لا يقبل اعتراض الصولي الذي يكتفي بتسميته في كثير من الأحيان «بهذا الإنسان»، ويحاول تصحيح المعنى، ولكن ابن المستوفي يرفض الرواية نفسها، ويرى أنها موضوعة ومزيدة من الآمدي وغيره الذين يتتبعون أخطاء أبي تمام.

وينضم إلى ابن المستوفي ياقوت الذي يقول في ترجمته للآمدي:

«ولأبي القاسم تصانيف كثيرة جيدة مرغوب فيها، ومنها كتاب الموازنة بين البحري وأبي تمام في عشرة أجزاء وهو كتاب حسن، وإن كان قد عيب عليه في مواضع منه، ونسب إلى الميل مع البحري فيما أورده والتعصب على أبي تمام فيما ذكره، والناس بعد فيه على فريقين، طائفة قالت برأيه حسب رأيهم في البحري، وغلبة حبهم لشعره، وطائفة أسرفت في التقييح لتعصبه، فإنه جد واجتهد في طمس محاسن أبي تمام وتزيين مرذول البحري، ولعمري إن الأمر كذلك، وحسبك أنه بلغ في كتابه إلى قول أبي تمام:

«أَصَمُّ بَكَ النَّاعِي وَإِنْ كَانَ أَسْمَعَا»

وشرع في إقامة البراهين على تزييف هذا الجوهر الثمين، فتارة يقول هو مسروق، وتارة يقول هو مرذول، ولا يحتاج المنصف إلى أكثر من ذلك، إلى غير ذلك من تعصباته، ولو أنصف وقال في كل واحد بقدر فضائله لكان في محاسن البحري كفاية عن التعصب بالوضع من أبي تمام^(٢)».

فقد كال ياقوت للآمدي الاتهامات دون أن يسندها بأي دليل حقيقي، أما ما ذكره عن بيت أبي تمام «أصم بك الناعي وإن كان أسمعاً» فلم يرد في الموازنة التي بين

(١) شرح التبريزي ١: ٣٥٢.

(٢) معجم الأدباء لياقوت ٨: ٨٧ - ٨٨.

أيدينا إلا في موضعين، أولهما نص فيه الآمدي على أن هذا البيت أخذه أبوتمام من قول محياة بنت طليق من بني تيم الله بن ثعلبة.

نَعَى ابْنِي مُجَلَّ صَوْتُ نَاعٍ أَصَمَّنِي
فَلَا أَبَ مَخْبُورًا بَرِيدُ نَعَاهُمَا

أو من قول سفيان بن عبد يغوث النصري:
صَمْتُ لَهُ أَذْنَايَ حِينَ نَعِيَّتُهُ
وَوَجَدْتُ حُزْنَ دَائِمًا لَمْ يَذْهَبِ^(١)

ولم يعلق الآمدي على البيت.

أما الموضع الثاني ففي حديثه عن ابتداء اتهامه في المراثي، ويعلق عليه قائلاً:

«وهذا معنى حسن جداً، وليس يريد بالصمم انسداد السمع وإنما يريد أن الناعي أذهل عن كل شيء وحير حتى صار الإنسان يخبر بالشيء فلا يفهم ما يقال لعظيم ما ورد فجعل ذلك صمماً^(٢)».

فالآمدي أثنى على البيت وشرحه شرحاً أبان عن جمال التعبير فيه، وعبر عن إعجابه به، ولم يعبه أو يرذله كما ادعى ياقوت.

ويقف مع هؤلاء أيضاً الشريف المرتضى الذي يرى أن طعن الآمدي على أبي تمام في قوله:

الليالي أخفى بقلبي إذا ما
جرحته النوى من الأيام^(٣)

من قبح العصبية^(٤) بل هو عصبية ظاهرة^(٥).

(١) الموازنة ١: ١٠٣.

(٢) الموازنة ٣: ٤٥٨.

(٣) شرح التبريزي ٤: ٢٦٢.

(٤) طيف الخيال ص ١٩.

(٥) طيف الخيال ص ٢٠.

ولم يسلم الآمدي من اتهامات الباحثين المعاصرين بهذا التعصب، فقد رماه الدكتور شوقي ضيف به وقال: «والحق أن الآمدي برغم ما يصرح به في تضاعيف كتابه من عبارات تنم عن عدالته في الحكم بين الشاعرين، يطوي في نفسه تعصباً على أبي تمام وتحيزاً للبحثري، وهما يتضحان لمن يطيل النظر في الكتاب، ويظهر ذلك في جوانب كثيرة منه، وما هذه السوءات التي أطال في تعدادها عند أبي تمام إلا استجابة لهذا التعصب السري الذي يحاول أن يخفيه، وهو حين يعرض سيئاته يختار أفحشها وما يصعب على الناقد أن يرده، فإذا اختار سيئة أو عيباً للبحثري، انتخب ما يمكن توجيهه، فالمسرح في الظاهر مسرح عدالة وفي الباطن يحمل ظلماً وعدواناً^(١)». وسوف يتبين أن الظلم والعدوان هو أن نرمي هذا الناقد العظيم بهذه التهمة الخطيرة التي تلغي كل قيمة لكتابه.

وكأن الدكتور شوقي ضيف قد تابع الأستاذ أحمد أمين الذي يرى أن الآمدي قد ألف كتابه الموازنة بين أبي تمام والبحتري «يتعصب فيه للبحثري من وراء حجاب^(٢)». أما محقق شرح التبريزي الدكتور محمد عبده عزام فيرى أن الصولي والآمدي كانا على طرفي نقيض «الصولي مناصر لأبي تمام مبغض للبحثري، والآمدي على خلاف ذلك، وإن دارى تعصبه بطرق خفية^(٣)»، ويؤيد ما ذهب إليه ابن المستوفي من أن «بعض المتعصبين عليه يغير من الرواية قصد النكاية به، والتشنيع عليه، ومن هؤلاء الآمدي نفسه^(٤)».

والحق أن ما ذهب إليه كل أولئك من قدماء ومعاصرين لا بد أن يكون له ما يبرره ويوجهه، فما الأسس التي بنوا عليها مواقفهم التي نزعوا في أكثرها إلى ظلم الآمدي؟ وما الظواهر التي أبرزت تعصبه وشجعتهم على سوق هذه التهم الخطيرة؟.

(١) النقد د. شوقي ضيف ص ٧٣.

(٢) مقدمة كتاب أخبار أبي تمام ص ١١١هـ.

(٣) مقدمة شرح التبريزي ص ٢٠.

(٤) المرجع السابق ص ٢٣.

الواقع أن الآمدي هو الذي فتح لهم هذا الباب عندما خرج عن موضوعيته في بعض المواقف، وحاول أن يعبر عن ذاته، كما أن هؤلاء الباحثين قد التفتوا في بداية الموازنة إلى أن عرض محاورة الخصمين لم تكن عادلة، «فقد كان موقف الآمدي» في إدارة المناقشة «موقف المتشيع لأصحاب البحري المشجع لهم حين يعطي لهم الكلمة، فيتركهم يقولون ما يشاؤون ويبدوون ويعيدون، المائل عن أصحاب أبي تمام الجائر عليهم، حين لا يأذن لهم في عرض وجهة نظرهم إلا بالجملة أو الجملتين ثم يسارع فيعطي الكلمة لخصومهم، يمدون في إطناب القول وتشقيق الكلام، وافترض الفروض، والرد عليها، دون أن يأذن لأصحاب أبي تمام بمناقشتهم، فإذا أذن لهم، وقلما يفعل، فبكلمة موجزة يشيرون بها إشارة إلى رأيهم، ثم يجعل للبحريين الكلمة الأخيرة دائماً، فهذا هو موقف الآمدي وقد أمسك بيده زمام المناظرة يديرها وينظمها، فإذا به في ذلك يكشف عن نزعة التعصب التي يحاول سترها أو قمعها^(١)».

والحق أنها ملاحظة تسترعي انتباه القارئ لكتاب الموازنة، وأحسب أنها تثير في النفس شيئاً غير قليل من مظنة الاعتقاد بتعصب الآمدي، ثم تأتي بعض الظواهر التي تعزز هذا الاعتقاد، منها مثلاً خروجه عن الالتزام بمنهجه عندما قال: «إنه لا يقبل قول شاعر في شاعر^(٢)»، ثم استشهد في معرض حديثه عن سرقات أبي تمام برواية دعل، التي ادعى فيها أن أبا تمام سرق أبيات أبي سلمى المزني يرثي فيها ذفافة العبسي ويقول فيها:

أَبْعَدَ أَبِي الْعَبَّاسِ يُسْتَعْتَبُ الدَّهْرُ
وما بعده للدهر عُتَبَى ولا عُذْرُ

وقد غير الطائي أبياتهما وادعاها لنفسه^(٣).

(١) الآمدي وكتاب الموازنة د. طه الحاجري - مجلة كلية الآداب والتربية - الجامعة الليبية - المجلد الأول سنة

١٩٥٨ ص ٣٩.

(٢) الموازنة ١: ٢٢.

(٣) المصدر السابق ١: ٧٢.

وقد تغاضى الآمدي عن إكمال الرواية التي وردت في أخبار أبي تمام وذلك عندما علق الحسن بن وهب عليها قائلاً:

«أما قصيدة مكنف هذه فأنا أعرفها، وشعر هذا الرجل عندي، وقد كان أبوتمام ينشدنيه، وما في قصيدته شيء مما في قصيدة أبي تمام، ولكن دعبلًا خلط القصيدتين إذ كانتا في وزن واحد، وكانتا مرثيتين ليكذب على أبي تمام^(١)».

وعلى الرغم من عداوة دعبل لأبي تمام وأنه كان معاصراً له، فقد نسب الآمدي إلى أبي تمام السرقة من دعبل في أكثر من موضع، وهو الذي يرى أن الشعارين المعاصرين لا يقال إن أحدهما أخذ من الآخر، وقد سبق أن ناقشت هذا في الفصل الأول من هذا الباب.

إضافة إلى هذا كله لاحظ هؤلاء النقاد الذين اتهموه بالعصبية أنه كثيراً ما يثور ويكيل الألفاظ القاسية لأبي تمام، كقوله معلقاً على بيت أبي تمام:

جَارَى إِلَيْهِ الْبَيْنُ وَضَلَّ خَرِيدَةً
مَا شَتَّ إِلَيْهِ الْمَطْلَ مَشْيَ الْأَكْبَدِ

«فيا معشر الشعراء والبلغاء ويا أهل العربية، خبرونا كيف يجاري البين وصلها؟ وكيف تماشي هي مطللها؟ ألا تسمعون؟ ألا تضحكون^(٢)».

وقد تكررت مثل هذه العبارات في ثنايا كتابه، ومثل تلك المواقف من الآمدي يرى فيها الدكتور طه الحاجري دوافع «حملت ياقوتاً وغيره على اتهام الآمدي بالتعصب على أبي تمام في كتابه الموازنة، وربما لم يقصد الآمدي إلى شيء من هذا ولكنها على كل حال الطبيعة التي لا تغالب مهما تحرَّز المتحرز وتحصن^(٣)».

(١) أخبار أبي تمام ص ٢٠١.

(٢) الموازنة ١: ٢٨٠.

(٣) الآمدي وكتابه الموازنة د. طه الحاجري، ج ٤١.

والواقع أن الباحث المتجرد لا يستطيع أن يطلق الحكم بتعصب الآمدي هكذا على علته، إذا أخذنا في الاعتبار تصنيفنا له على أنه واحد من عتاة المتعصبين للتقليد الشعري القديم ولنمط الأوائل، وهو بما جبل عليه من هذا الحب وهذا الميل عندما يوازن بين الشاعرين فإنه ينظر إليهما من نافذة هذا القديم، ويتخذ من المقاييس التقليدية أدوات يستعين بها في بحثه، وهذا أمر يصدر منه بشكل تلقائي ودون عمل أو قصد، ومن خلال هذه الحقيقة نستطيع أن نفهم وبكل الوضوح العبارة التي علق فيها على قول صاحب البحري: «إنما صار جيد أبي تمام موصوفاً لأنه يأتي في تضاعيف الرديء الساقط، فيجيء رائعاً لشدة مباينته ما يليه فيظهر فضله بالإضافة، ولهذا ما قال له أبوهفان: إذا طرحت درة في بحر خرق فمن الذي يغوص عليها ويخرجها غيرك؟».

والمطبوع الذي هو مستوى الشعر قليل السقط لا يبين جيده من سائر شعره بينونة شديدة، ومن أجل ذلك صار جيد شعر أبي تمام معلوماً وعدده محصوراً». ويقول الآمدي:

«وهذا عندي - أنا - هو الصحيح لأنني نظرت في شعر أبي تمام والبحري في سنة سبع عشرة وثلثمائة وأخذت جيدهما وتلقطت محاسنهما، ثم تصفحت شعريهما بعد ذلك على مر الأوقات، فما من مرة إلا وأنا ألحق في اختيار شعر البحري ما لم أكن اخترته من قبل، وما علمت أنني زدت في اختيار شعر أبي تمام ثلاثين بيتاً على ما كنت اخترته قديماً^(١)».

والحق أن الآمدي يدلل بهذا على أن شعر البحري مستو قليل السقط لأنه اختار أولاً في سنة سبع عشرة وثلثمائة ثم عاود تصفح شعريهما عدة مرات، ولشدة اختلاف شعر أبي تمام جودة ورداءة فقد استطاع أن يلتقط معظمه من أول اختيار أما شعر البحري فقد كان يكتشف كلما نظر فيه عناصر جيدة.

(١) الموازنة ١: ٥٤ - ٥٥.

غير إن المقياس الذي كان يعتمد عليه الآمدي في اختياره هو العمود الشعري وما تواضع عليه الأولون، وذوقه الخاص الذي كان لا يستسيغ إلا الشعر الذي يحذو حذو القديم في كل شيء.

ولهذا كانت كفة البحتري هي الراجحة في هذا الاختيار، ولا نستطيع أن نتهمه بالتعصب للنتائج التي توصل إليها، فإنه في كتاب الموازنة يعبر عن هذه الروح أيضاً، ولكنه يعلل هذا الاختيار ويعلق على الأبيات التي يراها نافرة عن العمود الشعري.

لقد حاول الآمدي جهده في الموازنة أن يكون منصفاً محايداً ولكنه عندما يوازن ويحكم كان يستبطن ذاته، ويستوحي مشاعره، ويتحسس وقع الصورة الشعرية في نفسه وعواطفه ويصدر عن هذا كله أحكاماً حادياً الذوق الذاتي، وباعثها التأثير الشخصي وقد درب هذا الذوق، وتربى هذا المزاج في مدرسة النحويين وبين روائع الأدب القديم، وهذه الناحية الحقيقية التي تحتاج إلى أن ينبه عليها الباحث، وهي مبالغة الآمدي في الاحتفال بهذا القديم مبالغة صرفته عن تلمس القضايا الجمالية في شعر أبي تمام، وضللت ذوقه عن الوصول إلى حكم جمالي واضح في تجارب أبي تمام الجديدة.

ويقول جون ديوي «إن أي فرد يحول بينه الكسل أو الخمول أو المساييرة المتحجرة للتقليد دون القيام بهذا العمل «يعني الوصول إلى حكم جمالي» لن يستطيع بطبيعة الحال أن يرى أو أن يسمع، ومن هنا فإن تقديره الفني لن يكون في هذه الحالة إلا مزيجاً من التردد لبعض المعايير السابقة والاستثارة العاطفية المضطربة^(١)».

وذوق الآمدي لم ينب به عن استيعاب الصور الجمالية في الأدب، ولكنه كان مأسوراً يتحرك وفق إطار ضيق، وكان يحتاج إلى ميدان أرحب يمارس فيه استكشاف النواحي الفنية في إنتاج الشعارين بكل حرية.

(١) الفن خبرة جون ديوي ترجمة د. زكريا إبراهيم ص ٩٦، مؤسسة فرانكلين سنة ١٩٦٣.

ولكن القضية التي لا يستطيع أن يتحرر منها هي تأثير الذاتية في الحكم، وإذا كان هذا الذوق إنما هو محصلة لأذواق شتى مختلفة صهرت في بوتقة واحدة من العواطف الذاتية المستقلة، فإنها ستنتهي إلى أن تعود من نقطة البداية وهي اختلاف الأذواق فيما بينها، ويقول (بايير) مؤكداً عنصر الموضوعية في الاستطيقا: «إن حكمي على العمل الفني بقدر ما تحكم عليّ أنا نفسي» يعني بذلك أن أحكامنا الجمالية إنما تكشف عما في أنظارنا من هوى، وتعسف وتحزب وتعصب وقصر نظر، وسوء فهم....^(١) الخ».

فعلمية التذوق ما هي إلا شكل من أشكال الإرجاعات الفكرية أو النفسية المستثارة بوساطة منبه أو مؤثر حسي وهو العمل الفني، وبالإدراك الفني تتداخل معظم الحواس.

«ولكن ليس هناك عملياً أي إدراك حر بدون إثارة للذكريات والصور الذهنية المخترنة»^(٢).

ولا شك أن الأمدي في تذوقه كان يصدر عن خبرات سابقة وتجارب ماضية مارسها في دراسته للأدب القديم، وقد استوعب هذا النوع من الشعر، ومرن على صوره وتعبيراته، وقد يكون في الألفة مع تيار معين من الفن خطر على المتذوق من أن يفقد حياده في الحكم.

وهذا لا يقلل أهمية الدربة وصقل الذوق عن طريق «الاحتكاك الطويل بالأعمال الفنية التي تصقل ذوق الفنان وتربي إحساسه الخيالي وترقق شعوره الفني»^(٣).

ولكن أساليب هذا الصقل تختلف ولهذا تختلف الأذواق ويقول (سانتيانا): «إن تنوع الأذواق في الميول وأساليب التربية الفنية، دليل قاطع على استحالة الوصول

(١) مشكلة الفن د. زكريا إبراهيم ص ٢٣٢.

(٢) (مونرو) مشكلة الفن د. زكريا إبراهيم ص ٣١.

(٣) مشكلة الفن د. زكريا إبراهيم ص ٢٣١.

إلى أحكام كلية في مضمار الجمال - ولو أننا سلمنا - على العكس من ذلك - بأن أحكامنا الجمالية هي دائماً أحكام نسبية محلية لكان في هذا التواضع ما يسمح لنا بالتلاقي مع غيرنا من البشر بدلاً من الاقتصار على تجرع أحكامهم وإدانة أذواقهم، ولا شك أن مثل هذا التسامح الجمالي إنما هو وحده الكفيل بإظهارنا على ما في الفن من «روائع» تشهد باختلاف الأمزجة، وتنطق بتعدد الأذواق^(١).

ويذهب البعض إلى أن عملية التذوق لا تختلف من فرد إلى آخر فحسب، بل تختلف عند الشخص الواحد عندما تتطور ملكته الفنية، وينمو مزاجه، وذوقه الجمالي. «إننا نادراً ما نغير من أذواقنا، ولكننا نجد أذواقنا قد تغيرت فنعود إلى القصائد التي سببت لنا من السعادة ما جعلنا نبكي من الفرح حينما كنا صغاراً، ولا نجد فيها بعد إلا مجرد بلاغة لا حياة فيها، فنأسف قليلاً ونتساءل عما حدث لنا^(٢)».

فهذه الذاتية في التذوق والحكم والتأثر العميق بالسلف من الشعراء والباحثين هي الركائز التي اعتمدها الآمدي ليصدر على أساسها أحكامه الفنية.

وقد سطر صاحب الوساطة أساس المفاضلة بين الشعراء عند العرب فقال:

«وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب وشبه فقارب، وبده فأغزر ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعباً بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالابداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض^(٣)».

وعلى هذا سار الآمدي ولو حاولنا أن نجرب الالتزام بهذا المقياس ونراجع أحكامه النقدية، لوجدناها بعيدة تماماً عن التعصب، بل هي وفاء عميق لهذا التقليد، واعتراف صادق بانتصاره له.

(١) فلسفة الفن في الفكر المعاصر د. زكريا إبراهيم ص ٧٤.

(٢) مبادئ النقد ريتشاردز ص ٢٦٠.

(٣) الوساطة بين المتنبي وخصومه ص ٣٣.

ولا أستطيع أن أقول إن الآمدي كان يحترى الهوى فقط، لما في هذه من شبهة التعصب، بل كان ناصراً للأوائل بكل قوته، مع ذوق مرهف ومشاعر رقيقة نفذت إلى كثير من الصور في شعر الرجلين، فَجَلَّتْ ما فيها من غموض، وأبانت عما فيها من قسّمات جميلة، وصور شعرية رائعة.

فهو لم يتعصب للبحثري تعصب الصولي لأبي تمام، وإذا أردنا أن نقارن بين موقف كل منهما من شاعره، لوجدنا أن رأي الصولي كان رأي المتعصب الذي لا يعترف بخطأ صاحبه، ولا يقر بإساءاته، ولا يرى أنه قد سقط في شيء من شعره، بل يدافع عنه دفاعاً بعيداً عن الموضوعية، وحتى أبيات أبي تمام التي أسهب النقاد في شرحها وبيان محاسنها لا نجد لها عند الصولي شرحاً وتعليلاً يليق بجمالها ولا بالمكانة التي وضع فيها نفسه، بل إن موقف الصولي من أبي تمام، يجعل الباحث يؤيد ما أراغ إليه بحثه وهو أن الآمدي لم يكن إلا منصفاً لأبي تمام متعصباً للاتجاه القديم، ولو أردنا الموضوعية نقول إن الآمدي كان منصفاً لنفسه ولذوقه أكثر من عصبية للبحثري.

غير أن هناك ظاهرة في كتاب الموازنة يجب أن يقف الباحث عندها لأنها هي التي أثارت حفيظة النقاد الذين نظروا في كتابه فاتهموه بالتعصب، وأعني بها تلك العبارات التي شن فيها الآمدي توبيخاً شديداً للجهة إلى أبي تمام.

والواقع أن الآمدي يخرج عن وقاره دون داع، فليس من سمات الناقد المنصف أن يتعدى الحكم بالجودة أو الرداءة مع التحليل والتعليل والشرح، ليتجاوز هذا إلى التهكم والسخرية من أبي تمام فهذا لا يجوز له فيه عذر ولا يستجبه مقام، فقد قال عن أبيات أبي تمام في رثاء إدريس بن بدر الشامي القرشي:

غَدَوْا فِي زَوَايَا نَعْشِهِ وَكَأَنَّمَا
قَرِيشٌ قَرِيشٌ يَوْمَ مَاتَ مُجَمَّعٌ

وما أنس سغي الجود خلف سريرهِ
بأخسف بال يستقيم ويظلُع
وتكبيرهُ خمساً عليه مُعالِناً
وإن كان تكبير المصلين أربع
وما كنت أدري يعلمُ الله قبلها
بأن الندى في أهله يتشيع^(١)

قوله:

«..... وكأنما

قريش قريش يوم مات مُجمّع»

ومن أحسن معنى وأجوده وأبرعه، وأما سائر الأبيات فقد اختزل أبوتمام عن معانيها مساعدة وحلف أيضاً بعلم الله أنه ما علم أن الندى تشيع حتى رآه قد كبر على إدريس بن بدر خمساً، فينبغي أن يصدق ولا يرد قوله، فليس محله محل من يخترع من هذا الحديث الطويل كلمة كذباً إن شاء الله^(٢).

فهذا التهكم، وتلك السخرية لا مبرر لهما، وكان يكفي أن يوضح تفاهة البيت الأخير بشرح يحلل فيه عناصر الصورة.

ويجب أن نأخذ بعين الاعتبار هنا أن الأمدي قد نفر وأزور عن هذا الإيغال في التشخيص، فالصورة التي رسمها أبوتمام في الجود كانت مغرقة في هذا، غير أنها صورة جميلة حية في البيت الثاني عندما صور الجود يسير خلف نعش الفقيد كاسف البال يترنح من هول المصاب، ولكنه أضعفها بأن جعل الجود شيعياً على مذهب صاحبه، ويأتي القسم في البيت الأخير ليزيد العلاقة المجازية ضعفاً.

(١) شرح التبريزي ٩٥: ٤.

(٢) الموازنة ٥٠٦: ٣.

ويعلق على قول أبي تمام مادحاً خالد بن يزيد الشيباني:

جَذَبْتُ نَدَاهُ غُدْوَةَ السَّبْتِ جَذْبَةً

فَخَرَّ صَرِيحاً بَيْنَ أَيْدِي الْقَصَائِدِ^(١)

فيقول: «وهذا وأبيه معنى متناه في برده وغثائته وركاكته، ولشئمة المدوح بالزنى أحسن وأجمل من جذب نداءه حتى يخرّ صريحاً.

ولو لم يعلمنا أن ذلك كان غدوة السبت، كيف كان يتم برد المعنى^(٢)».

وربما كان الآمدي هنا أكثر وضوحاً عندما اعترض على هذا التشخيص والتجسيم الذي لا يخدم الصورة ولا يحقق شيئاً في التجربة الشعرية.

وموقف الآمدي من التجسيم والتشخيص أو «الاستقصاء» - كما يسميه - موقف الرافض، بغض النظر عن قيمة هذا التجسيم الفنية، فما بالك بتجسيم أبي تمام العابث الذي لا يمت إلى الفنية بسبب.

ويتهم الآمدي أبا تمام بالتخليط والجنون فيقول عن قوله:

سَبَقْتُ خُطَى الْأَيَّامِ عُمرِيَّاتُهَا

وَمَضَتْ فَصَارَتْ مُسْنَدًا لِلْمُسْنَدِ^(٣)

«وهذا من كلام أهل الوسواس والخطرات وأصحاب السوداء^(٤)».

ولم يكن التجسيم هو الذي يثير الآمدي فقط، وإنما المعنى الضعيف السخيف الذي يأتي به أبوتامام يجعل الآمدي يستشيط غضباً، فيرد عليه بقسوة، إذ يعلق على قول أبي تمام:

(١) شرح التبريزي ٢: ٥٠.

(٢) الموازنة ٢: ٣٢٢.

(٣) شرح التبريزي ٢: ٥٠.

(٤) الموازنة ٢: ٣٥٣.

إِنَّ مَنْ عَقَّ وَالِدِيهِ لَمَلْعُونٌ
نُّ وَمَنْ عَقَّ مَنْزِلًا بِالْعَقِيقِ^(١)

فيقول:

وقوله: «إن من عق والديه ملعون..... البيت» من أحقق المعاني وأسخطها وأقبحها، وقد زاد في الحمق بهذا المعنى على معنى البيت الذي قبله، وطم عليه، وعلى كل جهالاته في معانيه، لأنه لم يقنع بأن يبعث صاحبيه على الوقوف معه، والوقوف على المنزل والبكاء حتى جعل كل من يقف ويعرج كائنًا من كان من الناس من خاص وعام، وبادٍ وحاضر، ومجتازٍ وغير مجتاز، ومفارقٍ لأحبابه وغير مفارق، ملعونًا إذا لم يقف على المنزل بالعقيق، لأن ظاهر المعنى العموم، وما المستحق والله للعن غيره إذ رضي لنفسه بمثل هذا السخف^(٢)..

وقد مط الآمدي المعنى وتوسع فيه، ولا محل للعن الشاعر هنا، فخطؤه في المعنى جاءه من طلب الجناس فقد علّق القافية على كلمة «العقيق»، وصار يحاول أن (يصنع) جناسًا في هذا فلم تسعفه المادة اللغوية إلا بكلمة «عقّ»، فراح يقلبها في استخداماتها المألوفة، وأقربها عقوق الوالدين التي لعن قارفها، فأداه هذا إلى الوقوع في المعنى السخيف الذي رفضه الآمدي.

وتتناثر عبارات الاستهجان التي لا ينال البحري منها شيء، ويخص الآمدي بها أبا تمام بقوله:

«إن هذا من أحقق المعاني وأولاهها بالاستحالة وأي لفظ أسخط أيضًا من أن يجعل الحرقه أمره^(٣)».

(١) شرح التبريزي ٢: ٤٣١.

(٢) الموازنة ١: ٥٤٦.

(٣) المصدر السابق ٢: ٤٥.

وقوله:

وهذا معنى سخيف جداً^(١).

وقوله:

وما أظن أحداً انتهى إلى الجهل والعي واللكنة وضيق الحيلة في الاستعارة إلى أن جعل لصروف النوى قدماً وأفئدة مصدوعة غير أبي تمام^(٢).

وهذا الاستهجان سلط كله على محاولات أبي تمام في ميدان التشخيص والتجسيم، أما البحتري فلم ينله إلا عتاب رقيق كقوله معلقاً على قول البحتري:

دُعْ دموعي في ذلك الاشتياق

تَتَنَاجَى بِذِكْرِ يَوْمِ الْفِرَاقِ

«وهذا بيت رديء قد عابه «ابن المعتز». وقال: ما أقبح قوله: في ذلك الاشتياق، وهي لعمرى قبيحة ولا أعرف له مثلها^(٣)».

من الاستعراض السابق يتضح أن مواقف الآمدي من إغراق أبي تمام في التشخيص والتجسيم والتكلف في استعمال المحسن اللفظي، هذه المواقف شابها شيء من القسوة، ولكنها لا تُدخل الآمدي في طائفة المتعصبين على أبي تمام.

ويبقى في انتصاره للقديم وحبّه له، شيء من التبرير لهذه القسوة، ولكنه على كل حال يفسر الميل الذي يظهره الآمدي نحو البحتري في تحليله لأبيات الشعاعين، ويلاحظ الشريف المرتضى هذا فيقول معلقاً على مدح الآمدي لأبيات أبي تمام:

«هذا مدح تكلفته، وما نراك إذا أعجبك أو أطربك معنى للبحتري تقتصر على

هذا القدر من المدح^(٤)».

(١) الموازنة ٢: ٤٨.

(٢) المصدر السابق ٢: ٥٠.

(٣) المصدر السابق ٢: ٦٠.

(٤) طيف الخيال للشريف المرتضى ص ١٢.

وميل الآمدي هذا يظهر واضحاً عندما نتتبع أحكامه في الموازنة بين الشعارين في المعاني الجزئية ففي الجزء الأول لم يفضل أبا تمام إلا في باب واحد هو التسليم على الديار^(١)، بينما قدم البحتري عليه في ستة أبواب، وجعلهما متكافئين في خمسة أبواب وسكت عن إصدار الحكم على ثمانية أبواب، أما في الجزء الثاني فلم يحظ أبوتمام إلا بخمسة أبواب، في حين فاز البحتري في تسعة عشر باباً.

وقد جعلهما متكافئين في عشرة أبواب، وسكت عن اثنين وعشرين باباً. وبعض الأبواب المسكوت عنها في الجزئين يلمح في عباراته ميلاً باطنياً إلى تفضيل البحتري.

أما في الجزء الثالث فلم يصرح بتفضيل أحدهما على الآخر في واحد وثلاثين باباً، وقد فضل البحتري في عشرة أبواب، أما أبوتمام فلم يصبه التوفيق في رأيه إلا في خمسة أبواب، وقد جعلهما متساويين في ثلاثة أبواب.

والبيّن من هذا الاستعراض السريع أن الآمدي سكت عن تفضيل أحدهما في أكثر من ثلثي أبواب الموازنة، وقد عمد في كثير منها إلى إطلاق الأحكام كقوله، «وهذا من مشهور إحسانه» وقوله «وهو جيد بالغ» و«هذا معنى جيد» «هذا بيت صالح»، دون أن يبيّن وجه الجودة بينما نجده إذا عمد تحليل الأبيات وحاول التعليل فإنه كثيراً ما يصل إلى علة الاستحسان.

والآمدي في شرحه وتحليله للأبيات يظهر ميله للبحتري، أو لعمود الشعر ممثلاً في البحتري، ففي تعليقه على «ما قاله في طلب الرزق والنهوض إليه^(٢)» يورد أبياتاً جميلة لأبي تمام ويقر هو بحسنها ولكنه ينسبها إلى السرقة، فأحياناً يراه سارقاً لمعنى بيت منصور النمري:

(١) الموازنة ١: ٤٤١.

(٢) الموازنة ٢: ٢٦٣.

وَعَيْنٌ مُّحِيطٌ بِالْبَرِّيَّةِ طَرَفُهَا
سَوَاءٌ عَلَيْهِ قُرْبُهَا وَبَعِيدُهَا

فيقول أبوتمام:

أَطْلُ عَلَى كُلِّ الْأَفَاقِ حَتَّى
كَأَنَّ الْأَرْضَ فِي عَيْنَيْهِ دَارٌ^(١)

أما قوله:

وَرُكِبَ كَأَطْرَافِ الْأَسْنَةِ عَرَسُوا
عَلَى مَثَلِهَا وَاللَّيْلُ تَسْطُو غِيَاهِبُهُ
لَأَمْرٍ عَلَيْهِمْ أَنْ تَتَمَّ صُدُورُهُ
وَلَيْسَ عَلَيْهِمْ أَنْ تَتَمَّ عَوَاقِبُهُ

فإنه أخذ معنى البيت الثاني من قول الشاعر وأنشده في الحماسة:

فَكَانَ عَلَى الْفَتَى الْإِقْدَامُ فِيهَا
وَلَيْسَ عَلَيْهِ مَا جَنَّتِ الْمَنُونُ^(٢)

وقد سرق أبوتمام من الكميت قوله:

«وَلَوْ لَمْ تَغِبْ شَمْسُ النَّهَارِ لَمُلَّتِ»

فقال:

فَإِنِّي رَأَيْتُ الشَّمْسَ زِيدَتْ مَلَا حَةً
إِلَى النَّاسِ أَنْ لَيْسَتْ عَلَيْهِمْ بِسَرْمَدٍ^(٣)

ويأتي الاتهام بالسرقة بعد أن يقول عن بعض أبياته إنها «معانٍ مستقيمة
صحيحة، ونسج جيد»^(٤).

(١) الموازنة ٢: ٢٦٣. وديوانه ١٥٥/٢، ويقول المعري بينما نقل التبريزي: «كُلِّي جَمْعُ كُلِّيَّةٍ، وَاسْتَعَارَهَا لِلْأَفَاقِ، لِأَنَّ مِنْ
اطَّلَعَ عَلَى كُلِّيَّةِ الشَّيْءِ فَقَدْ خَبِرَهُ، إِذْ كَانَتْ الْكُلِّيَّةُ لَا تَكُونُ إِلَّا فِي الْبَاطِنِ».

(٢) المصدر السابق ٢: ٢٦٧.

(٣) المصدر السابق ٢: ٢٦٨.

(٤) المصدر السابق ٢: ٢٦٩.

ثم يسرد أبياتاً للبحتري ولم يعبها إلا في صدر بيته الذي يقول فيه:
ولا تُقَلْ أُمٌّ شَتَّى ولا نَسَقُ
فالأرض من تربةٍ والناس من رَجُلٍ

فيرى أن صدره رديء وعجزه في غاية الحسن والبراعة ثم ينهي هذا الباب بقوله:
ولولا محاسن أبي تمام هي أبياته الأربعة والجميع من معانيها مسروقة، لفضلته
على البحتري إلا في بيت الطحلب^(١)، فإنه معنًى ما علمتُ أحداً سبق إليه، ولا قيل في
وضوح الصبح أبرع منه فأجعلهما متكافئين^(٢)».

ولكنه تناسى أبيات أبي تمام العديدة التي اعترف بجودتها وحسنها وهي قوله:

أَعَاذَلْتَا مَا أَخْشَنَ اللَّيْلَ مَرْكَبًا
وَأَخْشَنَ مِنْهُ فِي الْمَلَمَّاتِ رَاكِبُهُ
دَعَيْنِي وَأَهْوَالَ الزَّمَانِ أَعَانِهَا
فَأَهْوَالُهُ الْعِظْمَى تَلِيهَا رَغَائِبُهُ
أَلَمْ تَعْلَمِي أَنَّ الزَّمَاعَ عَلَى السُّرْيِ
أَخُو النَّجْحِ عِنْدَ النَّائِبَاتِ وَصَاحِبُهُ
دَعَيْنِي عَلَى أَخْلَاقِي الصُّمِّ لِلَّتِي
هِيَ الْوَفْرُ أَوْ سِرْبٌ تَرْنُ نَوَادِبُهُ
فَإِنَّ الْحَسَامَ الْهَنْدُوَانِيَّ إِنَّمَا
خُشُونَتُهُ مَا لَمْ تَفْلُلْ مَخَارِبُهُ

(١) يعني البحتري ديوانه ١: ٧٩ دار المعارف:

والليل في لون الغراب كأنه
هو في حلوكته وإن لم ينبع
حتى تبدى الصبح من جنباته
كالماء يلمع في خلال الطحلب

(٢) الموازنة ٢: ٢٧٣.

وَقَلِقْلَ نَائِيٍّ مِنْ خُرَاسَانَ جَاشَهَا
فَقُلْتُ اطمئنني أنْضُرُ الرَوْضَ عَازِبُهُ
وَرَكِبْ كَاطْرَافِ الْأَسْنَةِ عَرَّسُوا
عَلَى مِثْلِهَا وَاللَّيْلُ تَسْطُو غِيَاهِبُهُ
لَأَمْرٍ عَلَيْهِمْ أَنْ تَتِمَّ صُدُورُهُ
وَلَيْسَ عَلَيْهِمْ أَنْ تَتِمَّ عَوَاقِبُهُ^(١)
ويعلق الآمدي عليها قائلاً:

وحسبك بهذا كله جودة وحسناً^(٢).

ثم يقول:

وَقَالَ أَبُوتَمَامٍ وَسَبِيلُهُ أَنْ يَقْدَمَ فِي أَوَّلِ الْبَابِ لِأَنَّهُ مِنْ إِحْسَانِهِ الْمَشْهُورِ:
وَلَكِنِّي لَمْ أَخُوْ وَفَرًا مُجْمَعًا
فَفُزْتُ بِهِ إِلَّا بِشَمْلٍ مُبَدَّدٍ
وَلَمْ تُغْطِنِي الْأَيَّامُ نَوْمًا مُسَكَّنًا
أَلَدُّ بِهِ إِلَّا بِنَوْمٍ مُشَرَّدٍ
وَطَوَّلُ مَقَامِ الْمَرْءِ فِي الْحَيِّ مُخْلِقُ
لِدَيْبَاجَتَيْهِ فَاغْتَرِبَ تَتَجَدَّدُ
فَإِنِّي رَأَيْتُ الشَّمْسَ زَيْدَتْ مَلَا حَةً
إِلَى النَّاسِ أَنْ لَيْسَتْ عَلَيْهِمْ بِسَرْمَدٍ^(٣)

وهناك أبيات أخرى عديدة لأبي تمام يضيق المقام عن ذكرها وقد أقر الآمدي بحسنها في هذا الباب. فأين ذهب بها عندما قال: «إن محاسنه في هذا الباب هي

(١) شرح التبريزي ١: ٢١٨.

(٢) الموازنة ٢: ٢٦٧.

(٣) شرح التبريزي ٢: ٢٣.

أبياته الأربعة والجميع من معانيها مسروقة»، ولماذا لم ينظر إليها وهو يوازن بينه وبين البحري؟

لاشك أن في هذا ميلاً واضحاً، وكان الأولى أن يكون الفضل في هذا الباب لأبي تمام استناداً إلى الأحكام التي أوردها الآمدي في أبياته.

وعلى الرغم من أن الآمدي يرد على أبي عمار في عدة مواضع فإنه يؤيده في اعتراضه على قول أبي تمام:

إني تأملت النوى فوجدتها

سيفاً عليّ مع العدا مسلولاً^(١)

لأنه يرى أن كون النوى مصبوبة أبداً على الخلق أمر لا يحتاج إلى تأمل، ثم يقارن بينه وبين بيت البحري:

ولقد تأملت الفراق فلم أجد

يوم الفراق على امرئ بطويل^(٢)

لأن مثل هذا يوجبه التأمل^(٣)

ولم يكن متوقعاً أن يؤيد الآمدي ابن عمار في هذا وهو الذي ألف كتاباً يرد فيه عليه^(٤).

كما أن هذا الموقف لا يتفق مع دقة ذوقه التي تعودناها منه، فأبوت تمام تأمل كثرة إصابته بالنوى والفراق، فوجد أنها عدو يناهض أعداءه الآخرين ضده، فالنوى تلتقي مع أعدائه «حاسدين وغيرهم»، بل إن هؤلاء الأعداء كأنهم استخدموا النوى سلاحاً ضده، فوجه التأمل هو في عبارة «مع العدا».

(١) شرح التبيري ٣: ٦٧.

(٢) ديوان البحري ص ٦١٠.

(٣) الموازنة ٢: ٥٢.

(٤) الموازنة ١: ١٤٠.

والآمدي محب للبحثري، وحبّه هذا قد يشجعه على أن يوقع بعض الحيف على أبي تمام، وهذا من الآمدي على ندرته أمر لا يمكن التحرز منه، لتعلقه بالذوق الخاص الذي لا يستطيع الناقد أن يتجرد منه، فقد ناقش قصيدة أبي تمام في فتح عمورية، وهي القصيدة الحماسية التي فاضت قوة وشاعرية، وقدمت الدليل على أن أبا تمام حين يفعل صادقاً يأتي بالجد الذي لا يبلغ شأوه شاعر، ولكن الآمدي لم يزد على أن شرح بعض أبياتها دون تعليق إلا حول قوله يصف عمورية بعد النصر:

ما رُبَّعُ مَيَّةَ مَعْمُورًا يُطِيفُ بِهِ

غَيْلَانُ أَبْهَى رُبًّا مِنْ رُبْعِهَا الْخَرْبِ^(١)

يقول الآمدي:

«قوله: «ما ربع مية معمورًا يطيف به غيلان» إنما استحسنته غيلان وحده، ويكون بهيًّا عنده لا عند الناس، كأنما أراد: أبهى رُبًّا عندنا من ربع مَيَّةَ عند غيلان، والمعنى غير جيد، وإنما كان ينبغي أن يشبهه بشيء له بهاء على كل حال عند كل أحد على العموم، لكن البحثري ذكر «كثيرًا» وأطلال عزة، فوضع القول في موضعه الذي يليق به فقال:

وَوَصَلْتُ أَرْضَ الرُّومِ وَضَلَّ كَثِيرٌ

أَطْلَالَ عِزَّةً فِي لَوَى تَيْمَاءٍ^(٢)

وهذا في غاية الحسن والصحة، يصلح أن يكون مثلاً لكل شيء أدام الملازمة لشيء^(٣)».

وكان الآمدي هنا لم يهضم معنى بيت أبي تمام، وقد أوضحه أبو العلاء فقال: «فكان المعنى ما ربع مَيَّةَ في نفس غيلان أبهى من هذا الربع الخرب في أعين المسلمين^(٤)».

(١) شرح التبريزي ١: ٥٦.

(٢) ديوان البحثري ١: ٥٦.

(٣) الموازنة ٣: ٣٥٠.

(٤) شرح التبريزي ١: ٥٧.

ثم شرح الشاعر المعنى فقال:

ولا الخدودُ وقد أُذِمِينَ مِنْ خَجَلٍ
أشهى إلى ناظرٍ من خَدَّها التَّوْبِ
سماجةٌ غَنِيَتْ مَنَّا العيونُ بها
عن كلِّ حُسْنٍ بدا أو مَنْظَرٍ عجب^(١)

فالشاعر هنا يتحدث عن جمال الشعور بنشوة الانتصار وهو شعور يتعلق بالعاطفة، فنظر المنتصر إلى عمورية بحالها الخرب يعكس في نفسه إحساساً بجمال الانتصار وحلاوة الظفر، فهو منظر وإن كانت حقيقته بائسة، يثير في النفس العربية المسلمة شعوراً مناقضاً، وهو بهذه النتيجة يتصل بنظر ذي الرمة إلى ربع مئة معموراً، من حيث أثره في نفسه، أي من حيث خصوصية هذا الشعور عند غيلان وعموميته عند المنتصر ثم يحيل الشاعر هذا المعنى الخاص إلى معنى عام مشترك بين جميع المحبين، فشعور غيلان هو شعور كل محب، ولم يكن ذو الرمة إلا رمز لأمر كلي وهو تلك النبضات الخافقة في صدر كل محب ناظر إلى منازل أحبته المعمورة.

أما بيت البحري، فالجهة فيه منفكة، فلا علاقة بين وصال الممدوح أرض الروم، ووصال كثيرٍ أطلال عزة، فالأول يحارب، والثاني يندب ويبكي ويشتاق ويتذكر ويحن فهو موقف ضعف بينما يفترض أن يكون موقف الممدوح قوياً لخروجه محارباً مجاهداً.

وفي باب «ذكر من انهزم ونجا بحشاشته ومن أسر^(٢)» يعلق على قول أبي تمام:

وَلَيْتَ شَيْاطِينُهُمْ عَنْ خَدِّ مَلْحَمَةٍ
كَانَتْ نَجُومُ الْقَنَا فِيهَا لَهُمْ رُجُما^(٣)

(١) المصدر السابق ١: ٥٧.

(٢) الموازنة ٣: ٣٥٢.

(٣) شرح التبريزي ٣: ١٧٢.

فيقول:

وما وراء هذا البيت غاية في حسنه وحلاوته وصحة معناه، ولست أدري أيهما أجود في معناه أهو أم قول البحري «قمر يكرُّ على الكُماة بكوكب^(١)»، يريد قول البحري: وتراه في ظلم الوغي فتخاله

قمرًا يكرُّ على الكُماة بكوكب^(٢)

والحق أن بيت أبي تمام يبرز قول البحري، فالطائي الكبير يقول: «إنهم في تعرضهم للإسلام كالشياطين التي تسترق السمع، وكنت في قمعهم كالكواكب ترجم بها الشياطين^(٣)»، فهنا تناسب واضح بين الصورة التي صنعها أبوتمام وبين معادلاتها، أما قول البحري، فقد أضعفه بتصوير الممدوح قمرًا وقت الحرب، يكرُّ بكوكب وهو الرمح أو السيف وسط ظلام الوغي، فوصفه بالجمال والبهاء في أثناء الحرب والنزال، وهذا لا محل له، فالقضية في صف أبي تمام ولا تحتاج إلى تساؤل الآمدي.

لقد حاولت أن أبسط أهم الاعتراضات والحجج التي اعتمد عليها من اتهموا الآمدي بالتعصب، وكلها أدلة استنتاجية تفتقر إلى البرهان الحاسم، ولا تقوم مسوغاً على جواز اتهام الآمدي بالتعصب.

غير إنني لا أنكر أنه كان يميل في بعض المواقف مع البحري كما سبق أن ذكرت بل يحنو عليه، ولهذا تتكرر كثيراً عبارة «والله در أبي عبادة إذ يقول^(٤)» وقوله: «ومما أبر فيه على إحسان كل محسن قوله^(٥)» ويقول أيضاً الآمدي: «وهذا لعمرى هو القول الذي لو ورده الظمان لروي، لكثرة مائه^(٦)»، ويظل هذا الميل مقبولاً لاختلافه وبعده عن

(١) الموازنة ٣: ٣٥٨.

(٢) ديوانه ١: ٨١ (وروايته: يكر على الرجال).

(٣) شرح التبريزي ٣: ١٧٢.

(٤) الموازنة ٢: ٤٥ - ١١٧ - ١٢٩ ومواضع أخرى عديدة.

(٥) الموازنة ٢: ٥٧.

(٦) الموازنة ٢: ١٧٩.

التعصب، فالتعصب الذي جسده الصولي لأبي تمام، أبان عنه في كتابه «أخبار أبي تمام»، فعكس روحاً ثقيلة مفرطة في مناصرة صاحبه، مع تخلف في الذوق والشرح، وقد عرضت شيئاً من هذا في الباب الثاني.

أقول لو قارنت هذا بموقف الآمدي لآماز الآمدي بوصفه ناقداً حاول جهده أن يكون منصفاً، دافع عن العمود الشعري ممثلاً في البحري، ورد على عائبي أبي تمام. وإذا كان التعصب على الشاعر هو إنكار مزاياه، أو جحود آياته الساطعة والمكابرة والإصرار على الغض منه، وجعل الأصبع في الأذن، ووضع اليد على العين حتى لا تسمع الحقيقة ولا ترى^(١).

فهل نستطيع أن نقول عن الآمدي هذا، هل كانت نفس الآمدي تهتز طرماً لبيت من أبيات أبي تمام، وينطق لسانه بعبية والغض منه؟، لقد رأينا في الصفحات السابقة أن الآمدي ترك نفسه على سجيتها، وأطلق لذوقه العنان يعبر عنه بأوضح عبارة، فيهتز طرماً للجيد، وينفر غاضباً من الرديء، وقد حدد موقفه عندما قال:

«فما ينبغي أن يقبح إحسانه ولا أن تحسن إساءته^(٢)» وهو لا يقبل كل الاعتراضات، بل ينبري أحياناً كثيرة للدفاع عن أبي تمام ويرد على عائبيه فعندما عابوا عليه قوله:

وَصْنِيْعَةٌ لَكَ ثِيْبٌ أَهْدَيْتَهَا

وَهِيَ الْكَعَابُ لِعَائِذٍ بِكَ مُضْرَمٍ

حَلَّتْ مَحَلَّ الْبَكْرِ مِنْ مُعْطَى وَقَدْ

زُقْتُ مِنَ الْمَعْطَى زَفَافَ الْأَيْمِ

وقالوا: الكعاب هي التي قد كعب ثديها، فقد تكون بكراً وتكون ثيباً وليست ضدّاً للثيب في البيت ولا تصح بها قسمته... ثم قال: زفت من المعطي زفاف الأيم، وهو يريد

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب طه إبراهيم ص ١٧٨.

(٢) الموازنة ٢: ١٦٦.

معنى قوله «وصنيعة لك ثيب» على أن الأيم هي الثيب، وقالوا: هذا خطأ لأن الأيم التي لا زوج لها بكرًا كانت أو ثيبًا.
ويرد الآمدي قائلاً:

وهذا الذي ذكروه من غلطه في الأيم هو كما ذكروا، فأما ما ادعوه في البيت الأول من الغلط في الكعاب بأن أقامها مقام البكر فليس ذلك بغلط والمعنى صحيح، وقد جاء مثله في أشعار العرب، قال قدامة بن ضرار الحنفي:

غَدَاةَ حَظَبْنَا الْبَيْضَ بِالْبَيْضِ عُنُوَّةً
وَأُبْنُ الْإِيْنَا نَيْبَاتٍ وَكُعْبَا

وقال جرير:

وَقَدْ حَمَلْتُ ثَمَانِيَّةً وَتَمَّتْ
لِتَاسِعَةٍ وَتَحْسِبُهَا كَعَابًا

فأقام الكعاب مقام البكر وجعلها ضدًا للثيب، لأن أول أحوال الكواعب أن يكن قد ناهزن حد البلوغ وبدأت تُدِيهُنَّ بالتكعب، فهن في هذه الحال أكثر ما يكن أبكارًا وغير ذات أزواج^(١).

فالآمدي عرض ما قيل عن خطأ أبي تمام على مقياس الاستعمال الشعري التقليدي، فوجد أن العرب قد استعملته وتأسيسًا عليه فلا تثريب على أبي تمام، فلم يكن مخطئًا.

وينقل لنا الآمدي إدانته الشديدة لمواقف المفرطين من الفريقين الذين انتصروا له وأولئك الذين انحرفوا عنه، بما يشعرون بأنه مدرك تمامًا أن موقف الفريقين بعيد كل البعد عن أوليات الدرس النقدي في الموازنة بين الشاعرين يقول:

(١) الموازنة ١: ١٦٦ وما بعدها.

«وأفرط المتعصبون له في تفضيله وقدموه على من هو فوقه من أجل جوده، وسامحوه في رديئه، وتجاوزوا له عن أخطائه، وتأولوا له التأول البعيد فيه، وقابل المنحرفون عنه إفراطاً بإفراط، فبخسوه حقه واطرحوا إحسانه، ونعوا سيئاته، وقدموا عليه من هو دونه، وتجاوز بعضهم ذلك إلى القدح في الجيد من شعره، وطعن فيما لا مطعن عليه فيه، واحتج بما لا تقوم حجة به، ولم يقنع بذلك مذاكرة ولا قولاً حتى ألف فيه كتاباً، وهو أبو العباس أحمد بن عبيد الله بن محمد بن عمار القطريلي المعروف بالعزير، ثم ما علمته وضع يده من غلظه وأخطائه إلا على أبيات يسيرة، ولم يقم على ذلك الحجة، ولم يهتد لشرح العلة، ولم يتجاوز فيما نعاها بعدها عليه الأبيات التي تتضمن بعيد الاستعارة وهجين اللفظ، وقد بينت غلظه فيما أنكر عليه من الصواب في جزء مفرد، إن أحب القارئ له أن يجعله من جملة هذا الكتاب ويصله بأجزائه فعل ذلك إن شاء الله تعالى، فإن الذي تضمن يدخل في محاسن أبي تمام التي ذكرت أني أختتم كتابي هذا بها وبمحاسن البحري^(١)».

فرفض الآمدي لموقف ابن عمار هذا يعبر عن رفضه للتعصب، فلا يجوز بعد هذا أن نصفه بأنه كان منحرفاً عن أبي تمام، والآمدي لم يكتف بهذا الحديث بل رد على هذا المتعصب في جزء خاص ذكر بعضه في ثنايا كتابه عندما تحدث «عن الأبيات التي ذكر أن أبا العباس أنكرها ولم يقم الحجة على تبين عيبها^(٢)».

كما أن بعض ما تضمنه هذا الرد «يدخل في محاسن أبي تمام» كما يقول الآمدي، وقد أخره لمناسبته، وإن كنا لم نعثر على هذا الجزء حتى الآن، إلا أن هذا الحديث يحض على توخي الحذر في اتهام الآمدي بهذه التهمة، وقد تناثرت في ثنايا كتابه بعض الردود على ابن عمار، منها رده عليه عندما غلط أبا تمام في قوله:

«بَدَلْتُ عِبْرَةً مِنَ الْإِمَاضِ

يَوْمَ شَدُّوا الرِّحَالَ بِالْأَغْرَاضِ

(١) الموازنة ١: ١٤٠.

(٢) المصدر السابق ١: ١٤١ وما بعدها.

وقال: الأغراض جمع غرض، وفعل لا يجمع على أفعال.

فقال الآمدي:

«أفما سمعوا بقولهم: فرخ، وأفراخ، وفرد وأفراد، وشكل وأشكال، وجفن وأجفان، وعصر وأعصار، وزند وأزناد^(١)».

كذلك عاب ابن عمار قول أبي تمام:

ما زال يمتحنُ العُلى ويروضُها

حتى اتَّقَتْهُ بكيمياءِ السُّوددِ^(٢)

وقال: وتالله ما يدري كثير من العقلاء ما أراد، ولا يتكلم بهذا إلا من يجب أن يحظر عليه ما له ويطال في المرستان حبسه وعلاجه».

ويعلق الآمدي على هذا قائلاً:

«قد أنكر عليه قوم «كيمياء» السُّودد واستهجنوه وليس عندي بمنكر، لأنه أراد بكيمياء السُّودد أي سر السُّودد الذي هو أخلصه وأجوده^(٣)».

وتمحل الأخطاء، وتأليف الإساءات هي من طبائع الذين أصيبوا بداء التعصب، من أمثال ابن عمار الذي كان يكفيه أن يكون البيت من الشعر لأبي تمام لكي يعيبه، ويقول الآمدي إن ابن عمار اعترض على قول البحثري من قصيدته في إبراهيم بن المدبر:

بَدَتْ صُفْرَةٌ فِي لَوْنِهِ إِنَّ حَمْدَهُمْ

مِن الدُّرِّ مَا اصْفَرَّتْ نَوَاحِيهِ فِي الْعَقْدِ^(٤)

«من حيث ظن أن الأبيات لأبي تمام بقوله: «إن حمدهم من الدار ما اصفرت نواحيه في العقد» وقال: «ما حمد الناس ذلك قط وما المحمود من الدر إلا الأبيض

(١) الموازنة ٢: ٧.

(٢) شرح التبريزي ٢: ٥٠.

(٣) شرح التبريزي ٢: ٥٠، والنظام ١: ٣١٧.

(٤) ديوان البحثري ٢: ٧٥٧.

النقي البياض». ولم يرد البحري الصفرة المعيبة، وإنما أراد الصفاء الذي يخرج الدرة عن أن تكون ناشفة اللون، ولهذا قال الناس لون دري، يراد صفاؤه وحسنه، وأنه ليس ببياض ناشف فإن ذلك مكروه في الألوان^(١).

فعندما ظن ابن عمار أن القصيدة لأبي تمام عابها، وألف وتمحل اعتراضاً شرحه الآمدي وأوضح تفاهته.

ويناقش الآمدي ابن أبي طاهر فيما نسبته إلى أبي تمام من السرقة، ويراه الآمدي غير مسروق لأنه مما يشترك الناس فيه من المعاني ويجري على ألسنتهم^(٢).

فإذا كان المؤيدون لاتهام الآمدي بالتعصب قد لاحظوا ما يؤيد حجتهم، فلم أغفلوا المواقف التي أبرزت الآمدي ناقدًا محايدًا، والأولى أن نرميهم بالتعصب على الآمدي، فهم قد أنكروا دفاعه عن أبي تمام وردده على من عابوه، فقد دافع الآمدي في مواضع عديدة عن الطائي، واجتهد في تلمس العذر له في الرد على من عارضه في قوله: «في باب نوح الحمام».

اتَّضَعْتُ عِبْرَاتُ عَيْنِكَ أَنْ دَعْتُ
وَرَقَاءَ حِينَ تَضَعُ الإِظْلَامَ
لَا تَنْشَجَنَّ لَهَا فَإِنْ بُكَاءَهَا
ضِحْكُ وَإِنْ بُكَاءَكَ اسْتِغْرَامُ
هُنَّ الْحَمَامُ فَإِنْ كَسَرْتَ عِيافَةً
مِنْ خَائِهِنَّ فَإِنَّهُنَّ جَمَامُ

ويقول الآمدي:

وههنا معارضات عورض بها أبوتمام في هذه الأبيات وهي أن قيل:

(١) الموازنة ٣: ٤٤٣.

(٢) الموازنة ١: ١٢٣.

قوله: «أتضعضعت عبرات عينيك» إنكار على نفسه البكاء من أجل دعاء حمامة، كأنه يخس أمرها، فما وجه قوله: «فإنهن حمام»، فسهل أمرها أولاً، ثم أعظمه هذا التعظيم آخرًا، هذا عين المناقضة، ثم من ذا رآه قتله بكاء الحمام، حتى يجعلهن حمامًا؟ ورغم أن بكاءها ضحك، والحمام إنما ينوح لفقد إلفه وفراخه، فيطيل الترنم والنوح، فكيف يكون ذلك ضحكًا أو كالضحك^(١).

ثم يسهب الآمدي في الدفاع عن أبي تمام مستعرضًا ما قاله العرب في هذا المعنى، وأصل خرافة نوح الحمام، وجواز أن يكون تغريدها غناء ويوضح موقف أبي تمام بكل دقة.

والأولى أن يتهم الآمدي في هذا الباب بأنه كان متعصبًا لأبي تمام مدافعًا عنه، وكأنه شعر بهذا، وأراد أن يبعد شبهة الانحياز عنه فقال في نهاية حديثه:

«وهذا الفصل ليس من الاحتجاج لأبي تمام في أبياته، وقد كان يجوز أن أتعداه، وأقتصر أيضًا على بعض الشواهد التي تقدمته ولكن وجدت ذلك متممًا للباب فأوردته^(٢)».

وقد عاب خصوم أبي تمام أبياتًا كثيرة، وتردد بعضها في الموازنة، غير أن الآمدي أورد شيئًا منها على سبيل الإعجاب، وشرحها مما يدل على دقة الفهم ففي باب «عموم الفجيعة وجلالة الرزء» يقول:

قال أبوتمام:

كَأَنَّ بَنِي نَبْهَانَ يَوْمَ وَفَاتِهِ

نَجُومٌ سَمَاءٍ خَرَّ مِنْ بَيْنِهَا الْبَدْرُ

وهذا معنى حسن جدًا، ولكنه أخذه من قول مريم بنت طارق:

(١) الموازنة ٢: ١٤٢.

(٢) المصدر السابق ٢: ١٥٥.

كُنَّا كَأَنْجَمٍ لَيْلٍ بَيْنَنَا قَمَرٌ
يَجْلُو الدُّجَى فَهَوَى مِنْ بَيْنَنَا الْقَمَرُ

أو من قول جرير يرثي الوليد بن عبد الملك:
أَمْسَى بَنُوهُ وَقَدْ جَلَّتْ مُصِيبَتُهُمْ
مِثْلَ النُّجُومِ هَوَى مِنْ بَيْنَهَا الْقَمَرُ^(١)

أما عن حيدته في هذا فهي في انصرافه عن عيبه^(٢) إلى الإعجاب به والاعتراف بجودته، وأما عن دقة فهمه فتتضح بمقارنة البيتين اللذين أوردهما الآمدي وقال إن أبا تمام أخذ المعنى منها بالأبيات التي دافع بها الصولي عنه. فعلى حين نجد أبيات الآمدي كلها يجمعها تصوير الشعور بالفقد الفجائي للبدر ومصدر الضياء «خر البدر - هوى القمر»، إلا أن الصولي لا يلحظ هذه العلاقة فلا يفرق بين «خر» وبين «تغور - خبا» وهو الضمور التدريجي للنور مما لا يشعره بفرق حاد في الرؤية، «وقد شرحت هذا في الفصل الثاني من الباب الثاني^(٣)».

كذلك دافع الآمدي عن أبي تمام في قوله:
لَعِبَ الشَّيْبُ بِالْمَفَارِقِ بَلْ جَدُّ
سَدَفًا بَكِي تُمَاضِيرًا وَلَعُوبًا
خَضِبَتْ خَدَّهَا إِلَى لَوْلُو الْعُقْدِ
سَدِّ دَمًا أَنْ رَأَتْ شَوَاتِي خَضِيبًا
كُلُّ دَاءٍ يُرْجَى الدَّوَاءُ لَهُ إِلَّا (م)
الْفُظْيَعَيْنِ مَيْتَةً وَمَشِيبًا
يَا نَسِيبَ الثُّغَامِ ذَنْبُكَ أَبْقَى
حَسَنَاتِي عِنْدَ الْحَسَانِ دُئُوبًا^(٤)

(١) الموازنة ٣: ٤٧٥.

(٢) فقد أورد الصولي أنهم قد عابوه بهذا البيت ودافع عنه، انظر أخبار أبي تمام ص ١٢٥ وما بعدها.

(٣) الفصل الثاني من الباب الثاني من هذا البحث ص ١٦١ وما بعدها.

(٤) شرح التبريزي ١: ١٥٨ - ١٥٩.

قال الآمدي:

«ومما يسأل عن معانيه قوله «وأنشد الأبيات الأربعة» فيقال: كيف يقال إنها بكت وإنها خضبت نحرها دمًا، ثم يقول: إن حسناته صرن ذنوبًا وأنهن عين ما رأين، وكيف تكون باكية على شبابه وعائبة له في حال واحدة؟»

الجواب: إنها إنما بكت أسفًا على الشباب وهربًا من الشيب، فقد تبكي الغانية إذا عرضت على الأشيب وتقول لا أريده، وقد يجوز أن يكون أضرب عن هذه الباكية، وعن معنى البيت الأول إلى حباب آخر عبته وزرين عليه، وقد يجوز أن تكون الباكية عليه هي العائبة لأنها تبكي عليه في حال، وتضحك منه في حال أخرى كما قال الوليد بن عبيد البحر:

رَأْتُ طَالِعًا لِلشَّيْبِ فَابْتَسَمْتُ لَهُ

وقالت: نجومٌ لو طَلَعْنَ بِأَسْعَدٍ^(١)

أراد أنها هزئت منه، فالمعنيان صحيحان لا يتناقضان^(٢).

ومع إعجاب الآمدي بعبدالله ابن المعتز ونقله عنه في عدة مواضع من كتابه إلا أن هذا لم يمنعه من الرد على ابن المعتز عندما عاب قول أبي تمام:

شَابَ رَأْسِي وَمَا رَأَيْتُ مَشْيِبَ الرَّأْسِ
سِ إِلَّا مِنْ فَضْلِ شَيْبِ الْفَوَادِ

فقد قال ابن المعتز: «ما أقبح «مشيب الفؤاد» وما كان أجرأه على الأسماع في هذا وأمثاله^(٣)».

ولكن الآمدي يرى أن هذا ليس عيبًا لأنه «أراد أن الشيب عاجله لكثرة هموم فؤاده، فلما جعل منشأ الشيب إنما هو من قبل فؤاده نسب الشيب إلى الفؤاد وهذه فلسفة حسنة».

(١) ديوان البحر: ٢: ٧٧١.

(٢) شرح التبيري: ١: ١٦٠ هامش (١)، وانظر الموازنة ٢: ٢٠٧.

(٣) الموشح ص ٤٧٢ وشرح التبيري: ١: ٣٥٨ هامش (٢) وأخبار أبي تمام ص ٢٣٣.

فبينما يعيب ابن المعتز هذا البيت يراه الآمدي من «فلسفته الحسنة الصحيحة المستقيمة ومن مشهور إحسانه^(١)» فما الذي يدعو الآمدي - لو كان متعصباً على أبي تمام - إلى أن ينبري مدافعاً عنه في عدة مواضع، ولماذا لم يتخذ موقف ابن عمار الذي يعيب بيتاً للبحتري لمجرد ظنه أنه لأبي تمام، وما الفرق بين تعصب ابن عمار هذا وبين التعصب المدعى على الآمدي؟.

ويربأ الآمدي بنفسه من أن يتنكب عثرات طريق التعصب الممقوت، ويعلم أن خصوم أبي تمام قد ألفوا عليه كثيراً من القصائد الرديئة لجعلوها مدخلاً لعيبه ويقول «وقد نحل أبوتما قصاد آخر رديئة جداً وهي ثابتة في نسخة أبي علي محمد بن العلاء ولم أذكر منها شيئاً^(٢)».

وميل الآمدي إلى البحتري وحب له لم يمنعه من أن يعيبه ويناقشه، فالبحتري يعيش عصره ولا بد أن يتأثر به، فيخرج عن تقليد الأولين، وهذا محل اعتراض الآمدي عليه، فالمقياس هو ما تواضع عليه العرب يستوي في هذا البحتري وأبوتما ففي باب: «ما أخطأ فيه البحتري من المعاني^(٣)» يتحدث عن هذه الأخطاء التي اقترفها البحتري في حق التقليد الشعري.

فالعرب كانت لا تقصد الديار للوقوف عليها، وإنما تجتاز بها، وتعرج عليها وهي في طريقها فقول البحتري:

قف العيس قد أدنى خطاها كلالها

وسل دار سعدى إن شفاك سؤالها

(لفظ حسن ومعنى ليس بالجد، 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).

(١) شرح التبيري ١: ٣٥٨ هامش (٢)، والموازنة ٢: ٢١٣.

(٢) الموازنة ٣: ٤٦٤.

(٣) الموازنة ١: ٣٧١.

والجيد قول عنترة: لأنه لما ذكر الوقوف على الدار احتاط بأن شبه ناقتة بالقصر فقال:

فَوَقَفْتُ فِيهَا نَاقَتِي وَكَانَهَا
فَدُنُّ لَأَقْضِي حَاجَةَ الْمُتَلَوِّمِ

قال ذلك ليعلم أنه لم يقفها ليريجها، وقد كشف ذو الرمة عن هذا المعنى فأحسن فيه وأجاد فقال:

أَنْخُتُ بِهَا الْوَجْنَاءَ لَا مِنْ سَامَةٍ
لِثْنَتَيْنِ بَيْنَ اثْنَيْنِ جَاءَ وَذَاهِبِ

يقول: أنختها لأصلي، لا من سامة بها)، ثم يقول: (فإن قيل: إنما قال: «قد أدنى خطاها كلالها» ليعلم أنه قصد الدار من شقة بعيدة، قيل: العرب لا تقصد الديار للوقوف 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 مسيرهم^(١)).

ثم يستطرد الآمدي في الحديث عن تقليد العرب في الوقوف على الديار في سبع صفحات^(٢)، ويرى أن هذا الخطأ قد وقع للبحثري «لقلة التحرز»^(٣).

وقد يخالف البحثري واقع الأشياء فيصف ذنب الفرس بالطول في قوله:

ذَنْبٌ كَمَا سُحِبَ الرِّدَاءُ يَذُبُّ عَنْ
عُرْفٍ وَعُرْفٌ كَالْقِنَاعِ الْمُسْبَلِ

وهذا يراه الآمدي أنه خطأ من الوصف؛ «لأن ذنب الفرس، إذا مس الأرض كان عيباً فكيف إذا سحبه، وإنما الممدوح من الأذنان ما قرب من الأرض ولم يسمها^(٤)».

(١) الموازنة ١: ٣٧٩.

(٢) الموازنة ١: ٤٣٢ وما بعدها.

(٣) المصدر السابق ١: ٤٣٩.

(٤) المصدر السابق ١: ٣٧١.

أما قول البحتري:

هَجَرْتَنَا يَقْظِي وَكَادَتْ عَلَى عَا

دَاتِهَا فِي الصُّدُودِ تَهْجُرُ وَسْنَى^(١)

فيعلق عليه الأمدي قائلاً:

(وهذا أيضاً عندي غلط، لأن خيالها يتمثل له في كل أحوالها كانت يقظي أو

وسنى أو ميتة والجيد قوله:

أُرْدُ دُونَكَ يَقْظَانَا وَيَأْذُنْ لِي

عَلَيْكَ سُكْرُ الْكَرَى إِنْ جِئْتُ وَسْنَانَا

ثم يقول: وإنما أخذ معنى بيته الأول - وعليه بني أكثر أوصافه للخيال - من

قول قيس بن الخطيم:

أُنَى سَرَبْتٍ وَكُنْتُ غَيْرَ سَرُوبٍ

وَتَقَرَّبَ الْأَحْلَامُ غَيْرَ قَرِيبٍ

مَا تَمْنَعِي يَقْظَى فَقَدْ تَوْتَيْنَهُ

فِي النَّوْمِ غَيْرَ مُصَرَّدٍ مَحْسُوبٍ

وما أظن أحداً سبق قيساً إلى هذا المعنى في وصف الخيال وهو حسن جداً،

ولكنه فيه أيضاً مقال لمعترض، وذلك هو الذي أوقع البحتري في الغلط، لأن قيساً قال:

«ما تمنعي يقظى فقد توتينه في النوم»، فأراد أنها أيضاً توتيه نائمة، وخیال المحبوب

يتمثل في حال نوم المحبوب ويقظته كما ذكرت، وكان الأجود لو قال: «ما تمنعي في

اليقظة فقد توتينه في النوم»، أي ما تمنعينه في يقظتي فقد توتينه في حال نومي،

حتى يكون النوم واليقظة معا منسوبين إليه، إلا أنه يتسع من التأول في هذا لقيس ما

لا يتسع للبحتري، لأن قيساً قال: «فقد توتينه في النوم» ولم يقل: «فقد توتينه نائمة»،

(١) ديوان البحتري ٤: ٢١٤٣.

فقد يجوز أن يجعل على أنه أراد، ما تمنعي يقظي، وأنا يقظان، فقد تَوَتَّينَه في النوم أي في نومي، ولا يسوغ مثل هذا في بيت البحتري، لأن البحتري قال «وسنى» ولم يقل في الوسن^(١).

وكأن الشريف المرتضى يعجب من هذا الموقف الذي اخذه الآمدي تجاه البحتري إذ يقول:

ورأيت أبا القاسم الآمدي - مع حسن رأيه في البحتري وميله إليه - يزعم أنه أخطأ في قوله:

هَجَرْتُنَا يَقْظَى وَكَادَتْ عَلَى مَدُّ
هَبِّهَا فِي الصُّدُودِ تَهْجُرُ وَسْنَى

فموقف الآمدي هذا لا يتفق مع القول بتعصبه للبحتري على أبي تمام، وهذا ما يلاحظه الشريف المرتضى الذي يحاول الإسهام في مناقشة هذا البيت فيقول: «ونقول: إنه يمكن من التأويل للبحتري ما لم يكن مثله لقيس، لأن البحتري لما قال «وسنى» أتى بلفظة تدل على حال الوسن، والحال المعهودة للوسن حال يشترك الناس فيها في النوم بالعادة، كما إن الحال المعهودة لليقظة حال مشتركة في العادة فقوله «وسنى» ينبئ عن كونه - هو أيضاً - نائماً. وإنما أراد المقابلة بين يقظي ووسنى^(٢)». ولكن ابن رشيق يكشف لنا عن فهم صحيح للبيت - وهو المعنى الذي ذهب إليه البحتري - إذ يقول:

«وأخذ ابن بشر الآمدي على البحتري قوله:
هَجَرْتُنَا يَقْظَى وَكَادَتْ عَلَى مَدُّ
هَبِّهَا فِي الصُّدُودِ تَهْجُرُ وَسْنَى

(١) الموازنة ١: ٣٧٤.

(٢) طيف الخيال للشريف المرتضى ص ٤٠ وما بعدها.

قال: هذا غلط لأن خيالها يتمثل له في كل أحوالها يقضى أو وسنى أو ميتة
والجيد قوله:

أَرُدُّ دُونَكَ يَقْظَانًا وَيَأْذُنُ لِي
عَلَيْكَ سُكْرُ الْكَرَى إِنْ جِئْتُ وَسَنَانَا

وأنا أقول:

إن مراده أنها لشدة هجرها له لا تراه في المنام إلا مهجوراً، ولا تراه جملة
فالمعنى حينئذٍ صحيح لا فساد فيه ولا غلط، وهذا موجود في كلام الناس اليوم،
ومثله يقولون «فلان لا يرى له مناماً صالحاً» وليس بين بيتي البحرى تناسب من
جهة المعنى جملة واحدة لأنه أولاً يحكى عنها وثانياً يحكى عن نفسه، بل إن في اللفظ
اشتراكاً ظاهراً^(١).

والملاحظ هنا أن الآمدي والشريف المرتضى انطلقا من مفهوم واحد للبيت
وهو أن البحرى يحكى فيه عن نفسه، أي عن ترائي خيال المحبوبة له في نومه وهي
نائمة، وأن هذه المحبوبة عندما هجرته في اليقظة كأنها حاولت ألا تزوره في حلمه
«أي طيفها» وهو نائم وهذا لئى للمعنى، وتعسف في التفسير، ولهذا وقع التناقض
عند الآمدي، وجاء الشريف المرتضى فلم يتخط هذا المعنى ولم يستطع أن يكشف عن
المعنى الحقيقي، فاشترك مع الآمدي في الفهم الخاطئ، ولكي يهرب من الوقوع في
التناقض أول اليقظة والنوم بالحال المشتركة بين الناس.

غير أن ابن رشيق نفذ إلى المعنى الصحيح الذي أراده البحرى، وفهمه فهماً
سليماً فبرئ من التناقض، ذلك أن البحرى إنما أراد أن يحكى في بيته الأول عن
حال المحبوبة فهي هاجرة له في يقظتها فلا تظهر له المودة، ولا تمن عليه بالوصل،
فالصدود سمة معاملتها له، حتى كادت هذه السمة تستغرقها فلا تسمح لخياله بأن

(١) العمدة لابن رشيق ٢: ٢٤٦.

يزورها في أحلامها ولا تستدعي طيفه وهي وسنى، وهذا معنى جميل وإن كان فيه نزوع إلى المبالغة.

ويتوج الأمدي مأخذه على البحري برفضه تجاوز التقليد الشعري القديم وإن جاء من البحري، فقوله:

إِذَا مَعَشَرُ صَانُوا السَّمَاحَ نَعَسَفَتْ
بِهِ هَمَّةٌ مَجْنُونَةٌ فِي ابْتِدَالِهِ

«معنى رديء لأن البخيل ليس من أهل السماح فيكون له سماح يصونه» ثم يقول:
«فإن قيل: إنما أقام السماح مقام الشيء الذي يسمح به وفي مجازات العرب ما هو أبعد من هذا قيل: البحري لا يسوغ له مثل ذلك، ولا يجوز له لأنه متأخر ولا سيما وليست ههنا ضرورة، لأنه قد كان يمكنه أن يقول «صانوا الثراء» مكان «صانوا السماح»^(١)».

فالأمدي وإن كان يميل إلى البحري فإنه لا يقبل أن يخرج على عمود الشعر فإن فعل تلقاه بالعيب عليه، واللوم لمخالفته هذا التقليد، ويعلق على أبيات للبحري قائلاً:
وهذا كأنه مذهب أبي تمام في استقصاء المعاني، وليس هو بوصف جيد.
«وقوله أيضاً: «إن الدموع السجام هي التي عفت الديار وأبالتها أم صوب الغيوث» إسراف ومبالغة غير حسنة ولا جميلة^(٢)».

ولا يقتصر نقده للبحري على مخالفته للعمود الشعري، بل لقد أدرج في باب «ما عيب به البحري وليس بعيب» أبياتاً ثلاثة أخر رديئة، وقبيحة التجنيس وقد أعتور بعضها التعسف والتعقيد في النظم^(٣).

(١) الموازنة ١: ٣٨٠.

(٢) المصدر السابق ١: ٥٣٩.

(٣) المصدر السابق ١: ٤٠٣ - ٤٠٧.

ويقول عن بيت البحتري:

قد طَواهُنَّ طَيُّهُنَّ الفِياْفِي

واكْتَسَيْنَ الوجيفَ حتّى عَرِينَا

إن الوجيف ضرب من السير، وجعله كسوة للخيل على مذهب أبي تمام الرديء في الاستعارة، وإنما قال: «اكتسين» من أجل قوله «عرينا»^(١).

والأمدي عندما يعرض شعر صاحبيه على الميزان التقليدي فإنه لا يأنف أن يقر بفضل أبي تمام في الأحوال التي لم يخرج فيها عن هذا المعيار، فقد يفضل أبا تمام ببيت واحد على البحتري في كل أبياته، فأبوتمام عنده في قوله:

دَمَنْ أَلَمَ بِهَا فَقَالَ سَلَامٌ

كَمْ حَلَّ عُقْدَةَ صَبْرِهِ الْإِلَامُ^(٢)

أشعر من البحتري في سائر أبياته^(٣).

وكذلك فعل في باب «ذكر رجال الحرب» فيقول:

وأقول في الموازنة بينهما إنهما جميعاً قد أحسنا في هذا الباب وأساءا، ولكنني

أفضل أبا تمام على البحتري لقول أبي تمام:

لَهُمْ جَهْلُ السَّبَاعِ إِذَا الْمَنَايَا

تَمَشَّتْ فِي الْقَنَا وَخُلُومُ عَادٍ^(٤)

ويوازن بين قول البحتري:

هَزُّ مِنْهَا شَرْخُ الشُّبَابِ فَجَالَتْ

فَوْقَ خَصِرٍ كَثِيرِ جَوْلِ الْوِشَاحِ

(١) الموازنة ٣: ٣٤٣.

(٢) شرح التبريزي ٣: ١٥٠.

(٣) الموازنة ١: ٤٤٤.

(٤) الموازنة ٣: ٣٢١، وشرح التبريزي ١: ٣٧٤.

وَأَرْثُنَا خَدًّا يَرَا حُ لَه الْوَر
دُ وَيَشْتُمُهُ جَنَى التُّفَاحِ^(١)

وقول أبي تمام:

تُعْصِفِرُ خَدَّيْهَا الْعَيُونُ بِحُمْرَةٍ
إِذَا وَرَدَتْ كَانَتْ وَبَالًا عَلَى الْوَرْدِ^(٢)

ويرى أن قول الطائي الأكبر، أحسن وألطف، وأشبه بما يستعمل في هذا المعنى^(٣).
كما أن الآمدي كان حريصاً على أن يلحق بمعظم أبواب الموازنة أحسن ما قيل
في المعنى الذي طرقة الطائيان، ليضع النموذج الذي يقيس به شعر صاحبيه، ولتكون
أحكامه مقرونة بالأمثلة والصور التي يجب أن يتأساها الشعاعران.

وأبوتمام متى استطاع أن يلتزم هذه النماذج واستعمالها المؤلف صار جديراً
بالتقدم، وحقيقاً بالإطراء.

وتأسيساً على تلك المواقف من الآمدي لا نستطيع أن نسرف في الحكم عليه
بالتعصب على أبي تمام، فقد قرظه في أكثر من موضع وقدمه على البحري، وأثنى
على جيده، فليست هذه سمة المتعصب، ولا هي طبيعته.

لقد طلب الآمدي العدل في الموازنة، وحاول وسعه كي يكون محايداً، ولكنه لم
يستطع أن يتخلص من ذوقه، فظهرت بعض ملامح الميل، ولا ننكر بعض الإسراف في
استهجان الآمدي خروج أبي تمام على التقاليد الشعرية القديمة.

«وما كان من الممكن أن نطلب إلى ناقد أدبي أن يلغي شخصيته ويهدر مقومات
مذهبه الفني فيما ينقد من آثار وما يقرر من رأي، والناقد ما دام في هذا فهو في

(١) ديوان البحري ١: ٤٥٧.

(٢) شرح التبريزي ٢: ٦١.

(٣) الموازنة ٢: ٩٧.

نصابه الطبيعي، لا يمكن أن نرميه بالتعصب، ما وقف عند حدود مذهبه في النقد، وما وقف عند حدود خطته التي رسمها في الموازنة بين الرجلين، يورد لكل منهما ما له وما عليه^(١).

وقد لاحظ بعض الباحثين أن هناك شبهة تأثر بالاستاذية عند الآمدي، فقد كان تلميذاً لأبي موسى الحامض الذي كان أحد النحويين الكوفيين، وأوحد الناس في البيان والمعرفة بالعربية واللغة والشعر «توفي ٣٠٥ هـ»^(٢).

وأستاذ الآمدي هذا ذكره الصولي بوصفه واحداً من مناهضيه وحساده إذ يقول:

«وأنت أعزك الله تشهد لي من بين الناس أن أبا موسى الحامض كان يثلبني عندك وتنهائ، ويكثر من عيبي والطعن على سائر ما أُمليته وأنه لا فائدة في شيء منه، فلما توفي وحملت كتبه إليه، وجدت أكثر من أُمليته من كتاب «الشامل في علم القرآن» وكتاب «الشبان والنوادر»، وما مر من شعر أبي نواس، قد كتبه كله بخطه واتخذة أصولاً ينفق منه تفاريق على من يقصده ويطلب فائدته، فأكبرت ذلك وكثر منه عجبك»^(٣).

وأبوموسى هذا من تلاميذ ابن الاعرابي، الذي تحدثت عنه ووصفت تعصبه للقديم، وعدم اعتداده بشعر أبي تمام، ويرى الدكتور محمد عبده عزام أن هذه التلمذة كانت سبباً لازدراء الآمدي للصولي:

«فقد كان الآمدي تلميذاً لأبي موسى الحامض الذي كان يكره الصولي ويكثر من التشنيع عليه، وربما كان لهذه التلمذة أثر فيما كان بين هذين الرجلين - الصولي والآمدي - من عداوة، حتى لكأنما اتخذنا من أبي تمام ميداناً للجدال والمخاصمة»^(٤).

(١) الآمدي وكتاباه الموازنة بحث للدكتور طه الحاجري ص ٣٧.

(٢) مقدمة شرح التبريزي لديوان أبي تمام ص ٢٢.

(٣) أخبار أبي تمام ص ١٠ - ١١.

(٤) مقدمة شرح التبريزي ١: ٢٢.

والذي يؤيد هذا أن الصولي كان معاصراً للآمدي، وقد ألف كتابه «أخبار أبي تمام» في أواخر حياته، كما تنبئ بذلك مقدمته التي يذكر فيها ضائقته ومحنته، فقد قال في رسالته التي وجهها إلى مزاحم بن فاتك «ثم أرتني عين الرأي بقية في نفسك فيه لم يطلعها لي لسانك، إما كراهة منك لتعبي، أو إشفاقاً من الزيادة في شغلي، مع ما يتقسمني من جور الزمن وجفاء السلطان، وتغير الإخوان^(١)».

وهذه الضائقة لحقته فخرج من بغداد ثم توفي «سنة ٣٣٥ أو سنة ٣٣٦^(٢)».

والآمدي توفي «سنة ٣٧٠هـ^(٣)» فكأنه شهد مولد هذا الكتاب وقد مثل الآمدي والصولي طرفين مختلفين في ذلك العصر كما يقول د. طه الحاجري^(٤).

وتعكس اللهجة التي تحدث بها الآمدي عن الصولي عمق ذلك التناقص، فقد أشار إليه في أكثر من موضع متهمكاً ساخراً، إذ صرح باسمه حيناً فقال معلقاً على أحد أبيات أبي تمام «وقد كنت أظن أن أبا تمام على هذا نظم الشعر وأن غلطاً وقع في نقل البيت، حتى رجعت إلى النسخ العتيقة التي لم تقع في يد الصولي وأضرابه، فوجدت البيت في غير نسخة مثبتاً على هذا الخطأ^(٥)».

والمح إلى الصولي حيناً آخر فقال:

«وبعد، فلم لا تصدق نفسك أيها المدعي، وتعرفنا من أين طراً عليك العلم بالشعر؟ أمن أجل أن عندك خزانة كتب تشتمل على عدة من دواوين الشعراء؟ وأنت ربما قلبت ذلك وتصفحته، أو حفظت القصيدة والخمسين منه^(٦)».

(١) أخبار أبي تمام ص ٥.

(٢) إنباه الرواة على أنباه النحاة ٣: ٢٣٦.

(٣) إنباه الرواة ١: ٢٨٨.

(٤) الآمدي وكتابه الموازنة بحث للدكتور طه الحاجري ص ٢٦.

(٥) الموازنة ١: ٢١٦.

(٦) الموازنة ١: ٤١٦.

وهذه الخزانة هي التي يروي أبوبكر بن شاذان أنه رآها في بيت الصولي، وهي مصفوفة وجلودها مختلفة الألوان، وقد أشد العقيلي أبوسعيد لنفسه في الصولي:

إِنَّمَا الصُّوْلِيُّ شَيْخٌ
أَعْلَمُ النَّاسِ خِزَانَةً
إِنْ تَسَلَّ عَنْ مَشْكَلَاتِ
طَالِبًا مِنْهُ إِبَانَةً
قَالَ يَا غُلْمَانُ هَاتُوا
رِزْمَةَ الْعِلْمِ فَلَانَهُ^(١)

ولاشك أن التأثر بالأستاذية عامل هام في توجيه فكر الباحث، ومدرسة اللغويين التي تربى فيها الآمدي قد أرضعته الانتصار للقديم، فاستجاب لهذا الانتصار ودافع عن التيار التقليدي بإطاره العام الذي مثله البحري في ذلك الوقت.

غير إن الآمدي قد قرن هذا الانتصار، بذوق فني دقيق، وحسن نقدي سليم، فأنماز عن غيره من أنصار هذا الاتجاه فلو قارنا موقفه من أبي تمام بموقف ابن الأعرابي منه مثلاً، لما ترددنا في الحكم بأن الآمدي فاقه بهذه النظرات الفنية، والتحليل الدقيق للصور، ومعالجته وتفننه في الشرح للأبيات الشعري، فجاءت أحكامه فيها الكثير من اللحامات الفنية الصائبة، ولاتضحت تفاهة الحكم الذي أصدره أبوسعيد المكفوف «تلميذ ابن الأعرابي»^(٢) على قصيدة أبي تمام:

أَهْنُ عَوَادِي يَوْسُفٍ وَصَوَاجِبُهُ
فَعَزْمًا فَقَدِمًا أَدْرَكَ السُّؤْلَ صَاجِبُهُ

(١) إنباه الرواة ٣: ٢٣٦.

(٢) المصدر السابق ١: ٤١.

عندما قال: «بأن أولها بيت نصفه مخروم والنصف الثاني عويص^(١)»، فأين هذا من أحكام الآمدي الدقيقة التي عرّضت لها فيما مرّ من الحديث؟.

على أن الروح الثقيلة التي أشاعها الصولي في كتابه «أخبار أبي تمام» تثير كل باحث، فمزاعم الصولي عن غزارة علمه ربما هي التي أثارت حفيظة الآمدي عليه، فأشار إلى هذا المتباهي، خاصة إذا علمنا أن الآمدي قلما يحدثنا عن نفسه في كتابه، وإنما منحنا الشعور بأنه كان ذواقة للأدب من خلال أحكامه النقدية.

كانت الأبواب الثلاثة السابقة عرضاً لحظ أبي تمام من بحوث النقاد المتقدمين، ولن تتم أواصر هذا البحث إلا بالحديث عن حظه عند النقاد المحدثين، وهذا سبيله الباب الرابع.

(١) الموشح ص ٥٠٠، الموازنة ٢: ١٧، شرح التبريزي ١: ٢٢٠.

الباب الرابع

أبوتمام والنقد الحديث

الفصل الأول

أبو تمام والبديع

أما البديع^(١) فلم يعد لفظاً يحتاج إلى شرح وإعجام، فقد صار معناه متداولاً معروفاً، ولكننا حين نعالج هذا الفن ضمن قضية من قضايا الشعر العربي لا يفوتنا أن نشير إلى أن هذا اللفظ قد اعتراه التبدل حتى ضاق مدلوله في النقد الحديث. فقد كان النقاد القدامى يطلقونه على كل مبتدع طريف في مجال البيان، وقد شمل هذا التشبيه والاستعارة والتحسين اللفظي من طباق وجناس غيرهما من الفنون. وكان البديع وصفاً عاماً لتلك الأساليب دون تحليل أو توضيح، فالجاحظ يقول عن بيت الأشهب بن رميلة:

هُمُ سَاعِدُ الدَّهْرِ الَّذِي يَتَّقِي بِهِ
وَمَا خَيْرٌ كَفَّ لَا تَنْوُءُ بِسَاعِدِ

وقوله: «هُمُ ساعد الدهر» إنما هو «مَثَلٌ»، وهذا الذي نسميه البديع.

وقد قال الراعي:

هُمُ كَاهِلُ الدَّهْرِ الَّذِي يَتَّقِي بِهِ
وَمَنْ كَبُّهُ إِنْ كَانَ لِلدَّهْرِ مَنْ كِبُ

(١) البديع: في اللغة الجديد «وأصله في الحبال وذلك أن يفتل الحبل جديداً ليس من قوى حبل نقضت ثم فتلت فتلاً آخر».

العمدة ١: ٢٦٥، وانظر مادة «بدع» في لسان العرب.

وقد جاء في الحديث:

«موسى الله أَحَدٌ، وساعدُ الله أشدُّ»

والبدیع مقصور على العرب، ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة وأريت على كل لسان، والراعي كثير البدیع في شعره، وبشار حسن البدیع والعتابي يذهب شعره في البدیع^(١).

فالاستعارة هنا هي فن البدیع المقصود، وهي بهذا المعنى ليست مقصورة على لغة العرب كما يرى الجاحظ، فقد أشار أرسطو إليها وشرحها وبين الفرق بينها وبين التشبيه وذكر الأشياء التي تحسن فيها الاستعارة^(٢).

وابن المعتز يوضح بكل جلاء أن لفظ «البدیع» يشمل الاستعارة والتحسين اللفظي بأنواعه ثم يقول:

إن البدیع اسم موضوع لفنون من الشعر يذكرها الشعراء ونقاد المتأدبين منهم، فأما العلماء باللغة والشعر القديم فلا يعرفون هذا الاسم ولا يدرون ما هو وما جمع فنون البدیع ولا سبقني إليه أحد^(٣).

أما المعنى الحديث للبدیع فمقصود على المحسنات اللفظية، ويستقل المجاز بأنواعه من تشبيه واستعارة وبحوث مستفيضة حول الصورة الفنية في الشعر، ومن هذا الفهم لدلول البدیع سنناقش هذه القضية.

أما الجنس والطباق والمقابلة والتقسيم وباقي الأجناس البديعية فأمثلتها مشهورة، وقد حاول بعض الباحثين الادعاء بأن هذا الزخرف الفني إن هو إلا ظاهرة طارئة على اللغة العربية، جاءها من اختلاطها بالأعاجم وقد أطلق هذا الرأي

(١) البيان والتبيين للجاحظ ٤: ٥٥، ٥٦.

(٢) الخطابه لأرسطو ١٤١٠ ب، س ٦، ٢٧، ٣٣٢١ - ٣٥، ١٤١٣ س ٤ وما يليه.

(٣) البدیع لابن المعتز ص ٥٨.

المستشرقون وتبعهم بعض الباحثين العرب، وتطرفوا في ذلك وادعوا أنه لم يوجد بيان عربي تام التكوين حتى منتصف القرن الثالث^(١)، ولم يلتفتوا إلى ما أكده ابن المعتز في مقدمة كتابه (البدیع)، من أن هذا الفن معروف لدى المتقدمين من الأعراب^(٢).

وقد انبرى لهم الدكتور زكي مبارك، فأكد أن الزخرف عنصر أصيل في اللغة العربية، فإذا كانت الظروف المختلفة لم تسمح للعرب بأن يدوّنوا آثار العصر الجاهلي بطريقة منظمة، فإنه لا يصح لنا أن نستنتج أنه لم تكن لهم حياة أدبية قوية تصور ميولهم وأذواقهم وعواطفهم ومشاعرهم^(٣).

ونشأة البلاغة قديمة سبقت القرآن وتطورت من بعده، ولكن ذلك يجرى ببساطة وسهولة لا توقع في الزخرف^(٤).

وقد لاحظ النقاد أن بشاراً هو الذي فتح للشعراء بعده طريق البدیع، ومن دراسة شعره يتبين لنا صدق الأقدمين فيما قالوه عن بدیع بشار، وكيف أنه نهج السبيل لمن أتوا بعده^(٥)، ثم تبعه أبو نواس ومسلم، وقد ارتقى أولهما بهذا الفن متأثرًا ببيئته التي تطورت ومنهج حياته الذي اغترف فيه من مناهل اللذة، فصورها في شعره منمقة، مزينة، وأضاف إليها من فنه وعبقريته، ويؤكد د. محمد مصطفى هدارة: «أن هذه الصنعة لم تكن مقصورة على طائفة معينة في القرن الثاني لا تتعدها...» «.... فشعراء القرن الثاني المجددون بلا استثناء - وأحياناً من المحافظين - كانوا يهتمون بالصنعة الشعرية»^(٦).

وكان النقاد حتى عصر أبي نواس ومسلم يدورون في فلك اللغويين في الاعتماد على منهج السماع، ولم يكن في استخدام الثلاثة بشار وأبي نواس ومسلم للمحسنات

(١) انظر مقدمة نقد النثر د. طه حسين ص ٧.

(٢) البدیع لابن المعتز ص ١.

(٣) النثر الفني د. زكي مبارك ص ٥١، ٥٨.

(٤) المرجع نفسه ص ٥٥.

(٥) اتجاهات الشعر العربي د. هدارة ص ٥٧٦.

(٦) المصدر السابق د. هدارة ص ٥٨٩.

اللفظية ما يجعل هؤلاء يلتفتون إلى قضية البديع اللفظي كما فعلوا عند ظهور أبي تمام.

لا شك أن بديع أبي تمام لم يكن كبديع غيره من الشعراء الذين سبقوه، فقد استقل بمذهب خاص يختلف عن مذهب الثلاثة الذين سبقوه، وعكف على دراسة شعر مسلم بن الوليد وأبي نواس، ونظر فيه زمناً طويلاً ربما امتد إلى ثلاثين عاماً^(١)، ولم يختصر هذين الشاعرين إلا لبديعهما.

ومسلم هذا هو الذي وسع البديع بعد بشار^(٢)، ومع ذلك لم يعترض النقاد طريقه ولم يختصموا حوله، لأنه وإن أكثر من البديع فإنه لم يخرج عما اعتادوه ولم يغير من خصائصه التي سار عليها الأدب القديم.

بلى لقد اتهموه بأنه أول من أفسد الشعر^(٣)، ولكنها تهمة لم تذكر إلا لتكون مدخلا لإدانة أبي تمام، فقبل الخصومة حوله لم نسمع لها ذكراً، وأبوتمام - كما يدعى خصومه - أفسد الشعر، وكان مقلداً في هذا الإفساد لمسلم بن الوليد، ولكننا لم نسمع عن إفساد مسلم للشعر قبل ظهور أبي تمام.

ومن البين أنها تهمة دافعها الملاحاة والمنابذة والتعنّت في الخصومة حول الشاعر، فمسلم لم يخرج في بديعه عن نهج القدماء كما قلت وإن كان قد أكثر منه.

وطريقته «امتازت باستخدام هذه الأصباغ استخداماً ساذجاً عماده سرد تلك الألوان متجاورة غير متداخلة في الأعم الأغلب، فيبقى اللون البديعي مستقلاً غير ممزوج بلون آخر، واضحاً غير معقد^(٤)» كقوله يمدح يزيد بن مزيد:

يغشى الوغى وشهاب الموت في يده

يرمي الفوارس والأبطال بالشعل

(١) أخبار أبي تمام للصولي، ص ١٧٣.

(٢) طبقات الشعراء المحدثين لابن المعتز، ص ٣٣٤.

(٣) الموازنة، ٢: ١٧.

(٤) الصبغ البديعي في اللغة العربية د. أحمد موسى ص ٨٦.

يفترُّ عندَ افتَرارِ الحربِ مُبتسماً
إذا تغيَّرَ وجهُ الفارسِ البطلِ
مُوفٍ على مُهَجٍّ، في يومٍ ذي رَهَجٍ
كأنه أجلُّ يسعى إلى أَمَلٍ
ينالُ بالرفقِ ما يعيا الرجالُ بهِ
كالموتِ مستعجلاً يأتي على مهلٍ
لا يرحلُ الناسُ إلا نحوَ حُجْرتهِ
كالبيتِ يُفضي إليه ملتقى السُّبُلِ
يَقري المنايا أرواحَ الكُماةِ كما
يَقري الضيوفَ شُحومَ الكُومِ والبُرُلِ
يكسو السيوفَ دماءَ الناكثينَ بهِ
ويجعلُ الهامَ تيجانَ القنا الذُّبُلِ
قد عَوَّدَ الطيرَ عاداتٍ وثَقَّنَ بها
فَهُنَّ يتبعنَّهُ في كلِّ مُرتَحَلٍ^(١)

وقوله:

والدهرُ آخذ ما أعطى مُكَدَّرُ ما
أصْفَى، ومُفسِدُ ما أهوى له بِيدٍ^(٢)

ويقول في مريثة:

أَجَلٌ تَنافَسَهُ الجِمامُ وخُفِرَةُ
نَفِسَتْ عليها وجهُكَ الأَخْفَارُ^(٣)

(١) شرح ديوان صريع الغواني تحقيق د. سامي الدهان ص ٩.

(٢) شرح ديوان صريع الغواني ص ٢٩٧.

(٣) المصدر السابق ص ٣١٣.

فالتحسين اللفظي في هذه الأبيات لا يذهب فيه مسلم إلى أبعد من التزيين الساذج.

أما الطائي الأكبر فإنه استلم هذه الألوان البديعية وحاول أن يستخدمها بأسلوب فذ ومبتكر، ولعل أهم لون انصرفت إليه شاعريته هو الطباق، لما فيه من خاصة التضاد الذي يتفق مع الصراع الذي يشتعل في فكره ومشاعره، فأكب عليه مستغلاً حركة التناقض فنسجه مع عناصر التصوير الأخرى، وقد التفت بعض الباحثين المعاصرين إلى هذا الاهتمام من أبي تمام بهذا اللون البديعي.

فقد رأى الدكتور جميل سلطان أن استعمال الطباق عند أبي تمام جاء بصورة معقدة مفلسفة بعدت عن سذاجته الأولى^(١).

ويرى د. عبده بدوي أن الطباق يلقي ضوءاً باهراً على شاعرية أبي تمام، فلقد وجد فيه أبوتتمام تلك الأداة الطبيعة التي تقدم الكثير للتجربة الشعرية، وأن فكرة المضادة تذكر بفكرة هيجل التي تقول إن العقل يتحرك أولاً من الشيء إلى نقيضه ثم يتحرك منهما معاً^(٢).

أما الدكتور شوقي ضيف فيرى أن استعمال أبي تمام للطباق جاء ممتزجاً بالتصوير^(٣)، ولكنه لا يبرز اهتمام أبي تمام بهذا اللون البديعي واتخاذ له وسيلة للوصول إلى تلك الصور الشعرية الرائعة.

فأبو تمام دلته عبقريته وذكاؤه إلى هذا الأسلوب الفذ في توظيف الطباق وفكرة التضاد فيه لكي يحلل بوساطته كثيراً من المشاعر والأحاسيس، ويرسم لنا صوراً شعرية عميقة الدلالة، فهو حين يصف حريق عمورية يقول:

(١) أبوتتمام د.، جميل سلطان ص ٣٤.

(٢) أبوتتمام وقضية التجديد في الشعر ص ١٨٣.

(٣) الفن ومذاهبه د. شوقي ضيف ص ٢٣٠.

لقد تركتَ أميرَ المؤمنينَ بها
للنارِ يوماً ذليلاً الصَّخِرِ والخشبِ
غادرتَ فيها بهيمَ الليلِ وهو ضحَى
يَشْلُهُ وَسَطُهَا صُبْحٌ مِنَ اللَّهَبِ
حتى كأنَّ جلابيبَ الدُّجَى رَغَبَتْ
عن لونها وكأنَّ الشمسَ لم تَغِبْ
ضوءٌ مِنَ النارِ وَالظُّلُمَاءُ عاكِفَةٌ
وظُلْمَةٌ مِنَ دُخَانٍ فِي ضَحَى شَحِبِ
فَالشَّمْسُ طالِعَةٌ مِنْ ذَا وَقَدْ أَفَلَتْ
وَالشَّمْسُ واجِبَةٌ مِنْ ذَا وَلَمْ تَجِبْ
تصرَّحَ الدهرُ تصریحَ الغمامِ لها
عن يومٍ هيجاءَ منها طاهرٍ جُنُبِ
لم تطلُعِ الشمسُ فيه يومَ ذاكِ على
بانٍ بأهلٍ ولم تغربْ على عزَبِ
ما رُبِعَ مِيةَ مَعمورًا يطيفُ بهِ
غيلانُ أبهى رُبَى من ربعها الخَرِبِ
ولا الخدودُ وقد أَدْمِينَ من خجلِ
أشهى إلى ناظرٍ من خدِّها التُّرْبِ
سماجةٌ غَنِيَتْ منها العيونُ بها
عن كلِّ حُسْنٍ بدا أو منظرٍ عَجَبِ
وحُسْنٌ مُنْقَلَبٍ تبدو عواقبُهُ
جاءت بشاشته من سُوءِ مُنْقَلَبِ

فلو نظرت إلى هذه الأبيات لراعى هذا الحرص من الشاعر على ألا يخلي بيتاً واحداً من مطابقة، أو فكرة تقوم على التَّضاد لتصوير منظر الحريق المروع الذي أصاب عمورية، ولنقل وقع هذا المنظر والانتصار في نفسه، فيستخدم التضاد لتحليل تلك الصور وذلك الشعور بالزهو والنصر والتشفي في نفسه ونفس كل مسلم في ذلك الوقت، بعد أن تمادى الروم في التنكيل بالمسلمين، فالشاعر يرى في خراب بلاد أعدائه قمة سعادته وفي سبي نسائهم عنواناً لافتخاره، هذا الشعور وليد التناقض في حقيقته، وموسيقية الألفاظ في هذه الأبيات تتعانق مع موسيقية الفكر «الشاعر الكبير هو الذي يلائم شعره بين موسيقية اللفظ وموسيقية الفكر إن صح هذا التعبير»، أو كما يقول هازلت «تجاوب موسيقا اللفظ مع موسيقا الفكر، فيرتبطان كما لو كانا روحاً خفية من الاتساق وعدم النشاز»^(١).

فمن الخراب تصدر السعادة، ومن القتل والتدمير والسبي يأتي الفخر والمجد، والواقع أن التشفي والانتقام شعور إنساني متأصل في بني البشر.

ولا يجد الطائي أنسب من الطباق ليستغل التضاد والتناقض والصراع بين «نوافر الأضداد» ليصل إلى هذه المعاني الإنسانية الواقعية، فالطباق هنا امتزج بالصورة واختلط بالاستعارة والتشبيه فأضاف إليها بعداً آخر، فيه حيوية دافقة، والمعنى مبني كله على هذا التناقض الذي يستثير الفكر ويدعوه إلى التصوير والتخيل فيستحيل الذهن إلى قوة خلاقة، والحياة مليئة بهذا الصراع الذي ينتهي إلى نتيجة متناقضة موت وحياة، وكأنها حلقة لا تعرف لها نهاية، بل هي دور فلسفي تتوالد فيه النتائج لتتحول إلى مقدمات في حركة مستمرة.

وكان أبا تمام قد أدرك هذا حين قال:

فاطْلُبْ هُدُوءًا بِالتَّقْلُقِ واسْتَثِرْ

بالعيس من تحت السُّهادِ هُجُوداً^(٢)

(١) الشاعر أبو تمام محمد عطا ص ٨٢.

(٢) شرح التبريزي ١: ٤١٠.

وقال:

سأجهدُ عزمي والمطايا فإنني

أرى العفو لا يُمتَّاحُ إلا من الجهدِ^(١)

فالتضاد هنا استحال عند أبي تمام إلى طريقه للتفكير، والمحسن البديعي أصبح وسيلة للتعبير عن فكرة عميقة، فالهدوء يطلب بالتقلقل، ويستثار الهجود من تحت السهاد، وحتى في «استثارة الهجود» شيء من صراع المعاني يدفع إلى التفكير والتحليل والاستنباط.

ويصف أبوتمام الربيع فيقول:

مطرٌ يذوب الصَّحْوُ منه وبعدهُ

صحْوٌ يكادُ من الغُضارةِ يُمطرُ

غَيْثانٍ فالانواءُ غيثٌ ظاهرٌ

لكَ وجهُهُ والصَّحْوُ غيثٌ مَضمَرُ^(٢)

فالمرط يذيب الصحو، والصحو يكاد يمتطر، وهناك غيثان مطر ظاهر ونضارة الجو تشعرك بغيث خفي، هذا الاستخدام العميق للطباق لا تجده عند من سبقه من الشعراء الثلاثة الذين عكف على دراستهم.

ويقول:

قد يُنعمُ اللهُ بالبلوى وإن عَظُمَتْ

ويبتلي الله بعضَ القومِ بالنَّعمِ^(٣)

ويقول:

هي البدرُ يُغنيها تَوَدُّدُ وجهها

إلى كلِّ من لاقَتْ وإن لم تَوَدِّ

(١) المصدر السابق ٢: ١١٢.

(٢) المصدر السابق ٢: ١٩٢.

(٣) شرح التبريزي ٣: ٢٨٠.

ولكنني لم أحو وفرًا مُجمَعًا
فَفَزْتُ بِهِ إِلَّا بِشَمْلٍ مُبَدَّدٍ
ولم تُعْطِنِي الْأَيَّامُ نَوْمًا مُسَكَّنًا
أَلَدُّ بِهِ إِلَّا بِنَوْمٍ مُشَرَّدٍ
وطولُ مُقَامِ الْمَرْءِ فِي الْحَيِّ مُخْلِقٌ
لِدِيَبَاجَتِيهِ فَاغْتَرَبْتُ تَجْدُّدًا^(١)

ويقول يصف صلب الإفشين:

بَكَرُوا وَأَسْرَوْا فِي مُتُونِ ضَوَامِرٍ
قَيَّدَتْ لَهُمْ مِنْ مَرْبِطِ النَّجَارِ
لَا يَبْرَحُونَ وَمَنْ رَأَاهُمْ خَالَهْمُ
أَبَدًا عَلَى سَفَرٍ مِنَ الْأَسْفَارِ^(٢)

ويقول مادحًا:

هُوَ الْبَحْرُ مِنْ أَيِّ النَّوَاحِي أَتَيْتَهُ
فَلَجَّتْهُ الْمَعْرُوفُ وَالْجُودُ سَاجِلُهُ^(٣)

ولنقرأه في قصيدته لعبد الله بن طاهر يمدحه ويقول:

أَهْنُ عَوَادِي يَوْسُفٍ وَصَوَاحِبُهُ
فَعَزَمًا فَقَدَمًا أَدْرَكَ السُّؤْلُ صَاحِبُهُ
إِذَا الْمَرْءُ لَمْ يَسْتَخْلَصِ الْحَزْمَ نَفْسَهُ
فَلِذَوْتِهِ لِلْحَادِثَاتِ وَغَارِبُهُ
أَعَاذَلْتِي مَا أَخْشَنَ اللَّيْلَ مَرْكَبًا
وَأَخْشَنُ مِنْهُ فِي الْمَلَمَّاتِ رَاكِبُهُ

(١) المصدر السابق ٢: ٢٣.

(٢) المصدر السابق ٢: ٢٠٨.

(٣) المصدر السابق ٣: ٢٩.

ذريني وأهوال الزمان أفانها
 فأهواله العظمى تليها رغائبه
 ألم تعلمي أن الزماع على السرى
 أخو النجح عند النائبات وصاحبه
 دعيني على أخلاقي الضم للتي
 هي الوفر أو سرب تير نواديه
 فإن الحسام الهندواني إنما
 حشونته ما لم تقلل مضاربه
 وقلقل نائي من خراسان جاشها
 فقلت اطمئنني أنظر الروض عازبه
 وركب كاطراف الأسنة عرسوا
 على مثلها والليل تسطو غياهبه
 لأمر عليهم أن تتم صدوره
 وليس عليهم أن تتم عواقبه
 على كل زوادر الملاط تهدمت
 عريكته العلياء وانضم خالبه
 رعته الفيافي بعد ما كان حقبه
 رعاها وماء الروض ينهل ساكبه
 فأضحى الفلاقد جد في برّي نخضه
 وكان زماناً قبل ذاك يلاعبه
 فكم جذع واد جب ذروة غارب
 وبالأمس كانت أتمكته مذانبه^(١)

(١) شرح التبريزي ١: ٢١٦ وما بعدها.

ويستمر الشاعر في خلق ذلك الصراع الفكري ليصل إلى الصورة المتخيلة في ذهنه، في أسلوب رصين، ويتخلل القصيدة ذلك الجرس الموسيقي القوي الذي يصاحب العزم القوي والحزم الشديد، والتناقض في القصيدة ليس تناقضاً بسيطاً سهلاً بين كلمتين كما وجدناه عند مسلم، بل استطاع أبوتمام أن ينقل الصراع من اللفظ إلى المعاني والصور، فأتى بخيالات متناقضة وهي التي تعرف بالمطابقة الفكرية كقوله:

رعتهُ الفيافي بعد ما كان حِقْبَةً
رعاها وماء الروض ينهلُ ساكِبُهُ
فأضحى الفَلَّاحُ جَدُّ في بَرِّي نَحْضِهِ
وكان زماناً قبلَ ذاك يُلاعِبُهُ

ولن نغالي إذا ادعينا بأن الصراع بين التناقضات أو ما يسمى «بالديالكتيك» كان في ذهن أبي تمام^(١) قبل أن يعرفه فلاسفة الغرب. كهيجل وماركس.

فقد أدرك أبوتمام أن هذا الصراع هو لب الحياة وسرها، فيه تتجدد وتتطور وتستمر وبدونه تفنى وتتلشى، ولهذا أغرم أبوتمام بالمقابلة، وقد اعتبر نقاد الأدب الحديث أن الأسلوب الجيد هو الذي يستخدم التقابل والتشابه أكمل استخدام^(٢).

كما أن هذا الإغراق في الميل إلى الطباق والتضاد هو الذي جعل أحد الباحثين يرى أن التضاد سجية في أصل طباع الشاعر، إذ كان يجمع في نفسه الفكرة المتضادة، وقد عرفنا أنه حج مرة وأنه قال عن الصلاة ما يحل قتله عليه، وأنه كان يشح أحياناً إلى جانب جوده^(٣)، ويكرر هذا الرأي الدكتور شوقي ضيف فيقول: «إن

(١) دراسات فنية في الأدب العربي د. عبد الكريم اليافي - طبعة جامعة دمشق سنة ١٩٦٣ ص ٧٤ - ٧٥.

(٢) الشاعر أبوتمام دراسة فنية نفسية - محمد عطا - سلسلة كتب ثقافية - الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة ص ١٠٢ نقلاً عن

primer of literary Criticism. by Holling Worth. page.10.

(٣) أبوتمام د. جميل سلطان ص ٣٦.

من يدرس أبا تمام يرى هذه الأضداد متصلة بأخلاقه فهو تارة كريم جداً، وتارة بخيل جداً وتارة متدين مسرف في دينه، وتارة ملحد مسرف في إلحاده»^(١).

ولهذا فقد جاء استخدامه للطباق متميزاً عن استخدام أقرانه من الشعراء، والحق أن شاعرية الطائي تظهر بوضوح في مقارنة معالجته للمعاني والموضوعات التي عالجها الشعراء الآخرون، وقد تنبه إلى هذا الدكتور الريدائي حيث قال «لو أخذنا أية ظاهرة من الظواهر التي أكثر الشعراء من الحديث عنها وقارنا بين تناولهم لها وتناول أبوتمام للظاهرة ذاتها، وجدنا أن فنه ينزع إلى التعبير عنها عن طريق التضاد أو المطابقة»^(٢).

ولو استعرضنا بعض تلك المعالجات مقارنين بينه وبين الشعراء الذين سبقوه، لبان لنا صدق هذا الرأي، ففي وصف الجو المكفهر والقساطل يقول النابغة:

تبدو كواكبُهُ والشمسُ طالعةٌ
لا النُّورُ نورٌ ولا الإِظلامُ إِظلامٌ^(٣)

ويصف أبوتمام هذا الجو المظلم في حريق عمورية فيقول:
ضوءٌ من النار والظلماءُ عاكفةٌ
وظُلُمَةٌ من دخانٍ في ضحَى شَجِبِ
فالشمسُ طالعةٌ مِن ذا وقد أَفَلَتْ
والشمسُ واجبةٌ مِن ذا ولم تَجِبِ^(٤)

فالنابغة لم تذهب به شاعريته إلى أبعد من وصف الشيء على حقيقته، فما تثيره هذه الكواكب من الفرسان من غبار يحجب الشمس ويحيل نورها إلى ضياء باهت، لا يقرب من الظلمة، فليس نوراً ولا ظلاماً.

(١) الفن ومذاهبه ص ٢٥٢.

(٢) الفن والصنعة في مذهب أبي تمام - د. محمود الريدائي ص ٥٦.

(٣) أمالي المرتضى ١: ٥٢.

(٤) شرح التبريزي ١: ٥٣.

ولكن الطائي يستخدم التضاد في المطابقة استخداماً تصويرياً رائعاً، فالضوء من النار ولكن الظلماء عاكفة، ثم تأتي ظلمة الدخان والضحي الشاحب وشروق الشمس وأفولها، فأبو تمام هنا كثف استخدام هذا اللون البديعي لكي ينقل لنا هذا المنظر الرهيب الذي أحال الأشياء عن طبيعتها، وقلب المعاني إلى أضدادها فتولدت صورة في نفسه منعكسة عن تلك الصورة التي رآها في هذا الحريق فصارت هذه الصورة المولدة تستثير تلك المتضادات، ويقول مسلم بن الوليد يصف نشوة الخمر:

قُتِلْتُ وَعَاجَلَهَا الْمَدِيرُ فَلَمْ تَفِظْ

فإذا به قد صيرته قتيلاً^(١)

ويقول أبوتمام:

إذا اليد نالتها بوثر توقّرت

على ضغنّها ثم استقادت من الرّجل^(٢)

فالخمر بعد أن يخففها شاربها بالماء تلعب بالرؤوس وترى نشوتها في البدن فلا تحمله أرجله فيسقط صريعاً ويأتي أبوتمام فيستخدم هذا التضاد بين اليد والرجل وبين الوتر والقود.

وقال أبونواس يصف الخمر في الكأس:

فالخمرُ ياقوتةٌ والكأسُ لؤلؤةٌ

من كفّ لؤلؤةٍ ممشوقةٍ القَدَّ^(٣)

وقال الطائي يصفها:

أو درةً بيضاءٍ بحرٍ أطبقت

حَبلاً على ياقوتةٍ حمراء^(٤)

(١) ديوانه ص ٥٨. (ولم تفظ) أي: لم تمت، لم تفظ روحها.

(٢) شرح التبريزي ٤: ٥٢٠.

(٣) ديوانه ص ٢٦٥.

(٤) شرح التبريزي ١: ٣٢.

فجاء قوله: (بكرٌ - حبلاً) لخلق هذا التضاد في الذهن وليستخدم هذا الطباق في خلق صورة لهذه الخمر التي تحتويها الكأس في حنو بالغ، وهذا الحنان جاءت به تلك الصورة في قوله «بكر أطبقت حبلاً»، وكانت وسيلته في استخدام هذا اللون البديعي استخداماً فريداً من دواعي استنكار الآمدي إذ يقول: «وأطبقت حبلاً» كلام مستكره قبيح جداً^(١).

وعندما يصف البحري مجد ممدوحه يقول:

صَحِبُوا الزَّمَانَ الْفَرْطَ إِلَّا أَنَّهُ

هَرِمَ الزَّمَانُ وَعِزُّهُمْ لَمْ يَهْرَمِ^(٢)

فأقصى ما وصل إليه الهرم ونفيه ولكن أسمع أبا تمام يقول:

مَجْدُ رَعَى تَلَعَاتِ الدَّهْرِ وَهُوَ فَتَى

حتى غدا الدهرُ يمشي مشيةَ الهرمِ^(٣)

فالدهر وهو فتى يتحول إلى دهر يمشي مشية الهرم، فالمطابقة بين فتى وهرم جاءت مع الفن التصويري في «يمشي مشية الهرم»، ويجعل الدكتور شوقي ضيف «نوافر الأضداد» جنساً بديعاً ويعني به الطباق الفلسفي القائم على التناقض والتضاد^(٤).

ويرى «أنه لم يكن يأتي بها عن فلسفة فقط، بل كان يعجب «بجهم بن صفوان» فقد ذكره مراراً كثيرة في شعره وكان «جهم» معروفاً بالتناقض في فكرته عن عمل الإنسان، إذ يمنع أن يكون له اختيار وقدرة على ما أمر به، فهو مخير ومع ذلك يجعله مكلفاً يعاقب على ما يفعل، وأشار أبو تمام إلى ذلك في قوله لبعض ممدوحيه:

(١) الموازنة ١: ٦٨.

(٢) ديوانه ٤: ٢٠٨٤.

(٣) شرح التبريزي ٣: ١٨٧.

(٤) الفن ومذاهبه ص ٢٥٠.

عَمْرِيَّ عَظَمِ الدَّيْنِ جَهْمِيَّ النَّدَى

يَنْفِي الْقُوَى وَيُثَبِّتُ التَّكْلِيفَ^(١)

والتسمية الجديدة لهذا النوع من الطباق ليست لازمة، فالتذوق النقدي لا يحتاج إلى علامات مرشدة من مسميات ومصطلحات ويكفيها تلك الأسماء للفنون البديعية التي امتلأت بها الكتب، والتي أحالت البلاغة من فن ذوقي إلى منهج تعليمي جاف، لأننا بالتالي سيكون لدينا طباق سطحي فج وفن آخر هو «نوافر الأضداد» وهو الطباق القائم على العمق والثراء الذهني، والذي يقدم الصور الفنية من خلال صراع هو في حقيقته لب الحياة وسرها الخالد، ولسنا في حاجة إلى هذا التقسيم، إلا إذا أردنا أن ننقل هذا الفن من ميدان التذوق الجمالي إلى ميدان التعليم المدرسي.

غير أن هذا الفن عند أبي تمام واجهته فيه بعض العثرات، ولكل تجربة جديدة عثراتها.

كقوله:

قَدْ لَانَ أَكْثَرُ مَا تُرِيدُ وَبَعْضُهُ

خَشِنٌ وَإِنِّي بِالنَّجَاحِ لَوَاثِقٌ^(٢)

فالطباق بين «أكثر وبعض» وبين «لان وخشن» ليس له دور في نمو العلاقات التخيلية بين عناصر الصورة.

وكذلك قوله:

لَعَمْرِي لَقَدْ حَارَّرْتَ يَوْمَ لَقِيَّتَهُ

لَوْ أَنَّ الْقَضَاءَ وَحْدَهُ لَمْ يُبَرِّدْ^(٣)

فالطباق بين الحرارة والبرودة (حررت - يبرد) لا تنقل الصورة الفنية كما يجب، بل تشوهها فلفظ (حررت) في هذا الاستعمال لا تكفي لوصف تقريب القتل، وكذلك (تبريد القضاء) لا يصدق في وصف النجاة التي حققها له القضاء.

(١) الفن ومذاهبه ص ٢٥١.

(٢) شرح التبريزي ٢: ٤٥٢.

(٣) المصدر السابق ٢: ٢٥.

وقوله:

وإِنْ خَفَرْتَ أَمْوَالَ قَوْمٍ أَكْفُهُمْ
مِنْ النَّيْلِ وَالْجَدْوَى فَكْفَاءُ مَقْطَعٍ^(١)

فيه الطباق بين (خفرت - مقطع)، فالخفارة وهي الحراسة يقابلها القطع أي السرقة والنهب، فهاتان الكلمتان جاءتا ليقال إن في البيت طباقاً، ولم يستخدمهما الطائي في تعميق فنية الصورة.

وقوله:

قَوْمٌ إِذَا اسْوَدَّ الزَّمَانُ تَوَضُّعُوا
فِيهِ فَغَوِيرٌ وَهُوَ فِيهِمْ أَبْلَقُ^(٢)

أما الجناس فبوصفه فناً متعلقاً ببنائية اللفظ يصعب تخليصه من السطحية والجفاف^(٣)، وقد حرص أبوتمام على الفرار من تعلق الجناس الشديد باللفظ، بأن حاول إدخاله في ثنايا الصورة ومزجه بالخيال الفني، وقد يستخدم التنعيم اللفظي فيشتق من الأسماء صيغاً مختلفة يجانس بينها عازفاً موسيقى لفظية تخفف من تكلف التجنيس، فيقول مادحاً خالد بن يزيد الشيباني:

يَا مُؤْضِعَ الشَّدْنِيَّةِ الْوَجْنَاءِ
وَمُصَارِعِ الْإِدْلَاجِ وَالْإِسْرَاءِ
أَقْرِي السَّلَامَ مَعْرِقًا وَمُحَصِّبًا
مَنْ خَالِدَ الْمَعْرُوفِ وَالْهَيْجَاءِ
سَيْلٌ طَمَأَ لَوْ لَمْ يَذْذُهُ ذَائِدُ
لَتَبَطَّحَتْ أَوْلَاهُ بِالْبَطْحَاءِ

(١) المصدر السابق ٢: ٣٣٠.

(٢) المصدر السابق ٤: ٣٩٧.

(٣) وعبدالقاهر يؤكد أن الجناس لا قيمة له إذا لم يكن متعلقاً بالمعنى (دلائل الإعجاز ص ٣٤٢) غير أن هذا لا يحرر التجنيس من الثقل.

وَعَدْتُ بَطُونُ مِنِّي مَنِّي مِنْ سَيْبِهِ
وَعَدْتُ حَرَى مِنْهُ ظَهُورُ حِرَاءِ
وَتَعَرَّفْتُ عَرَفَاتُ زَاخِرَهُ وَلَمْ
يُخَصِّصْ كَدَاءُ مِنْهُ بِالْإِكْدَاءِ^(١)

ويمدح ابن الزيات فيقول:

مَتَى أَنْتَ عَنْ ذُهْلِيَّةِ الْحَيِّ ذَاهِلُ
وَقَلْبُكَ مِنْهَا مُدَّةُ الدَّهْرِ أَهْلُ
تُطِلُّ الطُّلُولُ الدَّمْعَ فِي كُلِّ مَوْقِفٍ
وَتَمَثِّلُ بِالصَّبْرِ الدِّيَارُ الْمَوَائِلُ
دَوَارِسُ لَمْ يَجْفُ الرَّبِيعُ رَبْوَعَهَا
وَلَا مَرٌّ فِي اغْفَالِهَا وَهُوَ غَافِلُ^(٢)

ففي القصيدتين اعتمد الطائي على الجناس لوناً من ألوان الصبغة اللفظية، استطاع أن يخفف من جفائه بهذه الصورة التي أدخل في ثناياها ألفاظ التجنيس، وقد أحكم صنعته تلك إحكاماً يستثير الإعجاب، ويدفعك إلى الانشغال عن إسراف العمل في «لتبطحت - البطحاء» «منى، منى» و«حرى، حراء» «تعرفت، عرفات» إلى آخر تلك التجنيسات العجيبة، وهذا التصنيع مع الطائي قرب هذا اللون البديعي إلى الأذواق والقلوب فاستطابته.

وقد عدَّ الأستاذ محمد عطا هذه الظاهرة دليلاً على إصابته بعقدة نقص، وأنه قد اتفق في هذا مع الشاعر الانجليزي «pope» في الولع بالمقابلة والتجنيس، «وقد كان الشاعر الانجليزي مصاباً كأبي تمام بعقدة نقص، إذ كان أحذب ولا شك أن كلا اللونين ضرب من التجميل عزز بها الشاعر نقاط ضعفه، مساوفاً في هذا سنة الوجود ومسائراً طبيعة الأشياء»^(٣).

(١) شرح التبريزي ٧: ١ وما بعدها.

(٢) المصدر السابق ٣: ١١٢.

(٣) الشاعر أبو تمام دراسة فنية نفسية سلسلة كتب ثقافية - الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة ص ٦٤.

والواقع أن ولع أبي تمام بالتجنيس والمقابلة ليس هو بيت القصيد، بل إن الذي يجب أن تتوجه إليه الدراسة هذا الاستخدام الفني المبتكر للجناس والمقابلة كما سبق القول، فلو كانت القضية برمتها تعبيراً عن عقدة نقص لجاء تجنيسه وطباقه كما تعودنا أن يأتي من الشعراء الذين سبقوه سطحياً سهلاً، ولكن الأمر يتعلق بهذا الابتكار عند أبي تمام، فهل يكون الابتكار هذا والجدة تلك من مظاهر عقدة النقص؟ لا أعتقد أن هذا يمكن توجيهه، والحق أننا لا ندرس البواعث هنا ولا نحاول أن نتلمس الدفاع عن الشاعر، «فهمة الناقد ليست الدفاع عما قال الشاعر أو تبريره، بل عرض نتاجه الفني على الذوق المذهب والمقاييس السليمة، ثم الانتهاء من ذلك كله إلى تعزيز الحقيقة التي يقرها العقل ويرضى عنها الذوق، سواء أكانت في صالح الشاعر أم في غير صالحه، لأن الناقد ليس وكيلاً عن الشاعر يبرر هناته ويدافع عن سقطاته^(١)».

ربما أراد أبوتمام من حرصه على الزينة اللفظية، وأهمها التجنيس، أن يلفت الانتباه إليه، ويشد الأنظار إلى أسلوبه الجديد في الاستخدام.

ويقول عماد الدين بن الأثير الحلبي «لم أر من ذكر فائدة الجناس، وخطر لي أنها الميل إلى الإصغاء إليه، فإن مناسبة الألفاظ تحدث ميلاً وإصغاء إليها، ولأن اللفظ المشترك إذا حمل على معنى، ثم جاء والمراد به معنى آخر كان للنفس تشوق إليه^(٢)».

ويرى الدكتور إبراهيم سلامة أن هذه الوظيفة للجناس تنبئ إليها أرسطو^(٣)، فإذا كانت هذه هي وظيفة الجناس في كل الآداب، فإن أبا تمام كأبي شاعر يريد بجناسه أن يلفت الأنظار إلى شعره وإلى أسلوبه، فليس في هذه الوظيفة أي تعبير عن عقدة نقص لديه، وإلا كل الأدباء الذين يستخدمون هذا اللون البديعي على مر العصور يعبرون عن عقدة نقص في نفسياتهم.

(١) المتنبي بين ناقدية في الشعر القديم والحديث د. محمد عبدالرحمن شعيب - ص ٢٨٦.

(٢) عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح - القاهرة سنة ١٩٣٧ - بهاء الدين (أبو حامد أحمد بن علي بن عبد الكافي) السبكي (ت ٧٦٣ هـ) ٤: ٤٢٢.

(٣) بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، ص ٧٧ يقول أرسطو في الفصل الحادي عشر من الكتاب الثالث للخطابة (أن معظم النكت البلاغية التي نلمحها في الصورة والنقل بلاغتها في المخاتلة التي يلجأ إليها الأديب فإن انتظرنا من الأديب معنى، فخاتلنا عليه ليأتي بمعنى آخر مضاد له تأثرنا به وتأثرنا بكلامه من غيره).
(بلاغة أرسطو بين العرب واليونان - دراسة تحليلية نقدية تقارنية - د. إبراهيم سلامة).

وطباق شاعرنا وتجنيسه تجارب تترى، تجد منها الناجح والفاقد، ولا شك أن تجاربه الفاشلة لها صدى رديء في النفس.

لهذا كثر الحديث عن رديئه الذي ناقشه واعترض عليه كثير من النقاد والأدباء، وقد كثرت مزالقه في الجنس بصفة خاصة، فقصيدته في مدح المأمون ظهر فيها بديعه اللفظي أحياناً ثقيلاً سمجاً لا روح فيه ولا حياة يقول:

كُشِفَ الْغَطَاءُ فَأَوْقَدِي أَوْ أَحْمَدِي
لَمْ تَحْمَدِي فَظَنَنْتِ أَنْ لَمْ يَحْمَدِ
يَكْفِيكَهُ شَوْقٌ يُطِيلُ ظَمَاءَهُ
فَإِذَا سَقَاهُ سَقَاهُ سَمُّ الْأَسْوَدِ
عَذَلْتُ غُرُوبَ دَمَوْعِهِ عُدَّالَهُ
بَسَوَاكِبٍ فَنَنْدُنْ كُلُّ مُفَنِّدٍ
أَتَتْ النُّوَى دُونَ الْهَوَى فَاتَى الْأَسَى
دُونَ الْأَسَى بِحَرَارَةٍ لَمْ تَبْرُدْ^(١)

وربما أوغل في طلب التجنيس كقوله:

لِيَا لَيْنَا بِالرَّقَّتَيْنِ وَأَهْلَهَا
سَقَى الْعَهْدَ مِنْكَ الْعَهْدُ وَالْعَهْدُ وَالْعَهْدُ^(٢)

فهو في هذا التصنيع يطلب الجنس لذاته، فيدخله في باب الكناية ليخفف من ثقله، ولكن الكناية تضيع هنا بسبب التكرار الفج للألفاظ الخالي من أي أثر إيحائي يساند صورة الكناية، التي تكون عادة موحية يلفها شيء خفيف من الغموض، كقوله:

فِي يَوْمٍ أَرَشَقُّ وَالْهَيْجَاءُ قَدْ رَشَقَتْ
مِنَ الْمَنْيَةِ رَشَقًا وَإِبَالًا قَصِيفًا^(٣)

(١) شرح التبريزي ٢: ٤١.

(٢) المصدر السابق ٢: ٨٥.

(٣) شرح التبريزي ٢: ٣٦٧.

ولهذا حاول بعض الباحثين أن يستخرج نوعين من التجنيس، التجنيس الطبيعي والتجنيس المصنوع ويفسر الأول قائلاً: «هو الذي يقع عليه الشاعر، ويعثر على ألفاظه، ويتهيا له وهو مستغرق في إحكام المعنى والتعبير الحر عن التجربة الشعورية، وكان حظ أبي تمام من هذا النوع قليلاً.

وأما التجنيس المصطنع فهو الذي يأتي وليد الفكر فيه في أثناء العمل الشعري، فالشاعر في هذه الحالة موزع الطاقة الشعرية بين إحكام المعنى الذي يريد التعبير عنه من جهة، وزخرفة الأداة التي يتخذها وسيلة للتعبير عن هذا المعنى من جهة أخرى^(١).

والواقع أن في هذا التقسيم فهماً خاطئاً لطبيعة الخلق الفني، فإذا كان هناك ما يمكن أن يسمى بالجناس الطبيعي، فما دور الفنان هنا إذا كنا نعهده صانعاً، لا متلقياً للإلهام، فالفن كما قال مالرو: «ليس أحلاماً، وإنما هو امتلاك ناصية الأحلام^(٢)». فالتجنيس بوصفه فناً إراديّاً عند الشاعر لابد أن يرتبط بالصناعة، ولكن الحق والمهارة في إخفاء هذه الصناعة بحيث تبدو كأنها «جناس طبيعي»، والحقيقة أنه لا يوجد ما يمكن أن يسمى بالجناس الطبيعي، لأن طبيعة الفن عامة تركيبية بنائية، وهذه الطبيعة تجعل منه نشاطاً خلاقاً وقدرة إبداعية، «فلا سبيل إلى تعريف الفن بالرجوع إلى مزاج الفنان أو حساسيته أو وجدانه أو عاطفته أو خياله أو إلهامه أو ما إلى ذلك مادام الفن صناعة وعملاً أكثر مما هو حلم أو تخيل كما يقول الفيلسوف الفرنسي (دلاكروا)، ويضيف قائلاً «ومادام الفن ليس تلقائية محضة بل تركيباً وبناءً، فلا بد لنا من أن نسلم بأن الإبداع الفني هو في صميمه مهارة فنية أو إرادة خالقة وعمل إنتاجي»، وهكذا يخلص (دلاكروا) إلى القول بأن الفن «هو عبارة عن نشاط صناعي لأنه لا يمكن أن يكون ثمة فن حيث لا تكون هناك صناعة «Fabrication»^(٣).

(١) الفن والصناعة في مذهب أبي تمام - د. محمود الريداوي.

(٢) مشكلة الفن د. زكريا إبراهيم ص ٢٠ نقلاً عن: H.Delacroix: Psychologie de

i Art, Alcan, paris, pp. 91, 157, 478

(٣) مشكلة الفن د. زكريا إبراهيم ص ٢١.

وهذا القول يصدق على كل نشاط صناعي عند الشاعر، فالقول إن لأبي تمام بديعاً حلوا جاء عفو خاطر دون تكلف في قصيدته في فتح عمورية^(١)، كما يرى الأستاذ عبدالعزيز سيد الأهل قول لا يستقيم مع رأي النقد الحديث في طبيعة الفن، فليس هنا بديع يمكن أن يأتي عفو خاطر دون تكلف، بل هناك مهارة من الفنان أو الشاعر بحيث استطاع إخفاء الصنعة فاختلطت بماء الطبع، فجاءت كأنها عفو خاطر وهذا هو الفن الحقيقي.

ولكننا لا نستطيع أن ننكر أن حرفة أبي تمام قد طغت أحياناً على شاعريته، ومن صور هذا الطغيان ما قيل عن نصبه للقافية^(٢)، وهذا مظهر من مظاهر الإفراط في العمل والتكلف، ونحن إن قرأنا قصيدته في مدح أبي سعيد محمد بن يوسف أدركنا أن قافيتها قد رصّت أولاً، ثم بدأ ينسج الأبيات بعد ذلك يقول فيها:

هُمَّ أَمَاتُوا صَبْرِي وَهُمْ فَرَّقُوا نَفْ
سِي فَهُمْ فِي إِثْرِ ذَاكَ الْفَرِيقِ
إِنَّ فِي خَيْمِهِمْ لِمُطْعَمَةِ الْجَبْ
لَيْنِ وَالْمُتْنُ مَتْنُ خُوطِ وَرِيقِ
وَهِيَ لَا عَقْدُ وَدَّهَا سَاعَةَ الْبَيْ
نِ وَلَا عَقْدُ خَصَرِهَا بِوَثِيقِ
وَكَأَنَّ الْجِرْيَالَ يَجْرِي بِمَا الدُّ
رَّ فِي خَدِّهَا وَمَاءِ الْعَقِيقِ

ويقول:

إِنَّ مَنْ عَقَّ وَالِدِيهِ لَمَلْعُو
نٌ وَمَنْ عَقَّ مَنْزِلًا بِالْعَقِيقِ

(١) عبقرية أبي تمام، عبدالعزيز سيد الأهل ص ٩٤.

(٢) العمدة ١: ١٨٣.

ويقول أيضاً:

وَطِئْتُ هَامَةَ الضَّوَاحِي إِلَى أَنْ
أَخَذْتُ حَقَّهَا مِنَ الْغَيْدُوقِ
الْهَبَّتْهَا السَّيَاطُ حَتَّى إِذَا اسْتَنْدُ
سَتْ بِإِطْلَاقِهَا عَلَى النَّاطِلُوقِ
سَنُّهَا شُرْبًا فَلَمَّا اسْتَبَاحَتْ
بِالْقُبُلَاتِ كُلَّ سَهْبٍ وَنَيْقٍ
سَارَ مُسْتَقْدِمًا إِلَى الْبَاسِ يُزْجِي
رَهْجًا بِاسِقًا إِلَى الْإِنْسِيْقِ^(١)

وغير خاف ثقل القافية، التي اختار لها ألفاظاً قد تكون أسماء أماكن أو أعلاماً على أشخاص، وربما دفعه هذا إلى مضايق التجنيس اللفظي فأنّج صوراً فجّة سطحية من الجناس الذي ينتشر ثقيلًا في القصيدة، ولن تجد فنّاً بديعاً يكون طبعاً للتكلف ومسايراً للعمل كالجناس، فلكي يجانس بين العقيق يذكر العقوق، وأقرب إلى هذا اللفظ عقوق الوالدين مع غربتها عن المعنى العام للبيت، إلا أن الجناس والقافية المنصوبة لم تجد غيرها فاستدعتها.

أما كلمة وثيق فتداعى معها موثيق العقود، فيجانس بين عقد الود وعقد الخصر، دون أن يكون هنا أي تناسب بين العبارتين إلا الجناس بين كلمات اقتضتها القافية «فالجناس يعتمد على تداعي الألفاظ، فمن المتعارف أن هناك ألفاظاً تتفق بعض الاتفاق أو كله في الجرس، وهناك كذلك ألفاظ متقاربة أو متشابهة في المعنى الأول قد يولد معنى ثانياً أو ثالثاً، وهذه الناحية النفسية هي التي توضح لنا اهتداء الشاعر للجناس دون معاناة متى كان ملماً بلغته، ومُحسّاً لذوقها وعارفاً بتصاريفها، واشتقاقها فمن يتعمق لغته ويدق وقعها على أذنه، ينطق بالجناس من غير معاناة، تحقيقاً لعملية تداعي الألفاظ والمعاني^(٢)».

(١) شرح التبريزي ٢: ٤٣١.

(٢) بلاغة أرسطو بين العرب واليونان دراسة تحليلية نقدية تقارنية للدكتور إبراهيم سلامة ص ٧٦.

ومثل هذه القصائد اعتمدت على الصناعة الصرفة البعيدة عن الفن، فهي صورة من صور «التكنيك» المباشر ذي الصبغة الآلية «وآلية الصناعة هذه يجب أن تبتعد عنها الفنون لكي تكتسب طابعاً حراً يدنو بها من الفنون الجميلة^(١)».

وأبوتمام في صنعته التي مرت بعيد عن الانفعال بأي حدث، بل يقوم بعملية تركيبية آلية محضة.

وهذه التجارب المتعثرة التي استهدفت الزينة اللفظية، اهتم بها أصحاب صناعة الشعر، وحاولوا استخراج قواعد هذه الصناعة منها، فهم لا يحفلون بالصنعة البديعية إذا تعلقت بالمعنى أو الصورة، وإنما شطروا البيت الشعري إلى فلقتين، واحدة تتعلق باللفظ ودرسوها مستقلة، ووضعوا قواعد لصناعتها والتفنن بها، والأخرى تعالج المعنى، فميزوا بين المعنى الشريف والمعنى الوضيع والمعنى السائر والحكمة، توهماً منهم أن المعنى قسم مستقل عن اللفظ. فأصروا على الشكلية والآلية المحضة، فجف مأؤه وتحجرت أطباؤه.

وأثار كل مجدد مبتكر مرآة تعكس تجاربه كلها، ودراستنا لهذه الآثار تحتم أن نغض الطرف عن تلك المحاولات الفاشلة، فلا نحكم على شعره بها، بل نوجه دراستنا إلى تلك القصائد التي صدر فيها عن انفعال صادق بتجربة ما، وسنلاحظ أن تصنيع أبي تمام جاء في بعض قصائده متماسكاً، منسوجاً نسجاً بديعاً، بحيث صار التحسين اللفظي ملفوفاً في رقة العاطفة أو قوة الانفعال.

أما قوة الانفعال، فقصيدة فتح عمورية تصور ذلك الشعور الحماسي الذي انتاب الشاعر وهو يرى الخليفة ينتقم للعرب والمسلمين من ملك الروم، ومن منا لم يهتز طرباً وفخراً واعتزازاً عند قراءتها وقد سبق الحديث عنها، وأما رقة العاطفة فلن تجد أرق من قوله يتغزل:

دُعْنِي وَشُرْبَ الْهَوَىٰ يَا شَارِبَ الْكَاسِ
فَإِنِّي لِلَّذِي حُسَيْتُهُ حَاسِي

(١) مشكلة الفن د. زكريا إبراهيم ص ٢١.

لا يُوجِشَنَّكَ ما اسْتَسْمَجَتْ مِنْ سَقَمِي
فَإِنْ مُنْزِلَهُ بِي أَحْسَنُ النَّاسِ
مِنْ قَطْعِ الْفَاضِلِ تَوْصِيلُ مَهْلَكَتِي
وَوَضْلُ الْحَاضِلِ تَقْطِيعُ أَنْفَاسِي
رُزِقْتُ رَقَّةً قَلْبٍ مِنْهُ نَغَصَهُ
مُنْغَصٌ مِنْ رَقِيبٍ قَلْبُهُ قَاسِي
مَتَى أَعِيشُ بِتَأْمِيلِ الرَّجَاءِ إِذَا
مَا كَانَ قَطْعُ رَجَائِي فِي يَدَيَّ يَاسِي^(١)

فالصنعة البديعية من جناس وطباق، انتشرت في ثنايا القصيدة، ولكنك لا تشعر بغريبتها أو نبوها بل تحس جمالاً ورشاقة لا تستطيع أن تنسبها إلى نوع خاص من الصنعة، وإنما المقطوعة كلها ببديعها وصورها وألفاظها امتزج فيها الطبع القوي وصدق الانفعال بالبديع والصنعة.

إلى مثل هذه التجارب كان يجب أن يلتفت أصحاب صناعة الشعر لا إلى تعقيد الفنون البديعية وتشعبها وتقسيمها.

فإذا أردنا تذوق جمال فن أبي تمام، فإننا يجب ألا ينصرف اهتمامنا إلى ملاحظة تلك الأنواع البديعية واستخراجها، وإلا بمقدار ما تحمله من إحياءات فنيّة تستثير فينا الشعور بجمال التصوير وروعته.

فلا يهمنا بعد هذا أن يكون في هذا التعبير تجنيس مزاجية أو مناسبة أو تجنيس تغاير، أو تجنيس تماثل، أو تجنيس تصحيف أو تصريف أو ترجيع أو تركيب، وكذلك لا نعتد بما يقال أن الجمال هنا يعود إلى الطباق أو المقابلة أو التكافؤ أو التدبيج إلى آخر تلك المسميات التي نظر فيها أصحاب صناعة الشعر إلى آلية هذه الصنعة، دون أن يستشعروا ما فيها من قيمة جمالية «فنحن لا نهتم بالمظهر الخارجي للقصيدة وحده، إلا حينما لا نعرف ماذا نصنع بالقصيدة ذاتها»^(٢).

(١) شرح التبريزي ٤: ٢١٦.

(٢) مبادئ النقد: أ. ريتشاردز ص ٦٢.

«والتجربة ليست ألفاظاً وجمالاً، فإن الألفاظ لا تستطيع إيصالها إلا بصفتها رموزاً وإشارات، ومقدرة الألفاظ على أن ترمز للتجارب تتوقف على مقدرتها على تنبيه ملكة الخيال في الناس^(١)».

وقد استخدم أبوتمام جميع أنواع المحسنات اللفظية الأخرى كالتدبيج والمشاكلة ورد الأعجاز على الصدور والتقسيم، إلا أن الطباق والجناس كانا من أهم الفنون التي قصدها الشاعر.

بيد أن هذه المحسنات لم تستخدم استخداماً تقليدياً، وإنما وظفت في خدمة الصورة الفنية، ولم تكن ألوان البديع تمر عنده في ظلال من الفلسفة والثقافة فقط، كما يرى د. شوقي ضيف^(٢) لأن الفكرة الفلسفية لم تكن مقصودة لذاتها، وإنما كانت الصورة الفنية هي المطلوبة، ولما كان المحرك هنا عقلاً فلسفياً مثقفاً صارت ألوان البديع متداخلة في التصوير ولكن بأسلوب فلسفي.

وحاول بعض الباحثين المحدثين أن يجد تفسيراً لهذه الظاهرة في شعر أبي تمام وهي إغراقه في الميل إلى التضاد، وحبه للمحسنات البديعية بصفة عامة.

فمنهم قائل أن لمسلك أبي تمام الشخصي من التجميل والتزيين ما يلقي ضوءاً على إثارة البديع في شعره، أو أن يكون مرد ذلك - هو الأغلب - أن شعر أبي تمام لا نحس فيه لفح العاطفة، وحدّة الانفعال، مثل هذا الشعر يلجأ فيه صاحبه إلى المحسنات اللفظية يتغلب بها على هذه الطبيعة^(٣).

ولكن هذا الرأي الذي انتهى إليه محمد عطا يناقض ما قرره في بداية بحثه بأن الشاعر كان مرهف الإحساس شديد الانفعال، وأن سبب إجادته للثناء إحساسه بالخوف الشديد من الموت وهذا يخفي إحساساً دفيناً في أغوار نفس الشاعر^(٤).

(١) قواعد النقد الأدبي لأسل ابركرمبي ص ٦٢ لجنة التأليف والترجمة القاهرة سنة ١٩٣٦.

(٢) الفن ومذاهبه - شوقي ضيف ص ٢٤٩.

(٣) الشاعر أبوتمام محمد عطا ص ١٠٥.

(٤) المرجع نفسه ص ٦٨.

ويرى الدكتور نجيب البهيتي أن من أسباب طلب المحسنات البديعية عند الشعراء المحدثين ومنهم أبوتمام تعويض ما فاتهم من مائئة الشعر بشيء من موسيقى اللفظ، فطلبوا البديع وغلوا عن طلبه^(١)، غير أن هذا الرأي لا يقدم لنا تفسيراً لتفرد أبي تمام باستخدام البديع استخداماً لم يسبق إليه، وقد مرت علينا نماذج من طباقه وجناسه، فلو قارناها بمحاولات الباحثي في هذا المجال وهو معاصر له لوضح الفرق بين المنهجين، فالبحتري يقول مادحاً الفتح بن خاقان:

وصحيحُ السَّمَا حِ بَيْنَ أَنَاسِ
فِي سَجَايَاهُمْ عَلَيْنَا اغْتِلَالُ
ثَابِتٌ فِي الْمَكَرِّ إِذْ رَاحَ لِلْفُرِّ
سَانَ عَنْ جَانِبِ الصَّرِيعِ مَجَالُ
مَلِكٌ يَسْتَقِيلُ فِي رَأْيِهِ الْمُلُ
كَ وَيَحْيَا فِي فَضْلِهِ الْإِفْضَالُ
وَإِذَا مَا حَلَلْتَ رَبْعَ أَبِي الْفَضِّ
لِ فَتَمَّ السَّمَا حِ وَالْإِبْلَالُ
مُتَعَلِّ عَلَى الْخَطُوبِ إِذْ الْعَا
ثَرُ كَابٍ فِي صَرْفِهَا مَا يُقَالُ^(٢)

ومدح المتوكل وذكر منصرفه من دمشق:

أَتَى مِنْ بِلَادِ الْغَرْبِ فِي عَدَدِ النَّقَا
- نَقَا الرَّمْلِ - مِنْ فُرْسَانِهِ وَخُيُولِهِ
فَأَسْفَرَ وَجْهَ الشَّرْقِ حَتَّى كَانَمَا
تَبَلَّجَ فِيهِ الْبَدْرُ بَعْدَ أَفْوَلِهِ
وَقَدْ لَبَسَتْ بَغْدَادُ أَحْسَنَ زِيَّهَا
لِإِقْبَالِهِ، وَاسْتَشْرَفَتْ لِغُدُولِهِ

(١) أبوتمام حياته وحياته شعره ص ١٨٥

(٢) ديوان البحتري ٣: ١٨٠٨.

ويثنيه عنها شوقه ونزاعه
إلى عَرْضِ صَحْنِ الجعفري وطوله
إلى منزل فيه أحباؤه الألى
لِقائهم أقصى مُنَاهُ وسُوله
محلٌ يطيبُ العيشَ رُقَّةً ليله
وبَرْدُ ضَحَاءٍ واعتدالٍ أصيله
لعمري لقد أبّ الخليفة جعفرُ
وفي كل نفسٍ حاجةٌ من قُفُولِهِ^(١)

فتناول البحثري الفنون البديعية جاء تناولاً فيه البساطة والسهولة ولكنه خفف منها بطبعه القوي ووضوح صوره وألفاظه وبساطتها، ويقترب أسلوبه من طريقة مسلم بن الوليد، ومن هنا اختلف كل من الطائيين في تناول الفن البديعي، فأبو تمام يستخدم ذهنًا وقادراً اعتمد على الثقافة الواسعة، وعلى الدراسة الواعية، فجاءت طريقته في استخدام البديع اللفظي طريقة فذة «صدم عصره حين خرج بحسم على الاتجاه المتوراث، فقد كان من الذين يعذبون الألفاظ من أجل المعاني^(٢)».

وقد حاول بعض النقاد المحدثين أن يردوا هذه الظاهرة في شعر أبوتمام إلى تأثره بالحياة العامة التي اصطبغت بالطابع الفارسي، «فظهر تأثيره في العمارة والخط والصناعات والموسيقى، فقد اعتمدت على التناظر والتكرار اللذين لا وجود لهما في الطبيعة، فهندسة أبي تمام الشعرية كانت المعادل لتلك الهندسة السائدة في علوم عصره وأدائها وفنونها، والتي كانت في الغالب هندسة مربعات ودوائر ومثلثات متتابعة^(٣)».

(١) ديوان البحثري ٣: ١٦٣١.

(٢) أبوتتمام وقضية التجديد في الشعر - د. عبده بدوي ص ٩٩.

(٣) المصدر السابق ص ٦٤، ١٥٦.

ولكن هذا الرأي قد يصلح لتفسير ظواهر عامة في المجتمع كالأمر الجديد السائدة، ولكنه غير كاف في دراسة ظاهرة تفرد أبي تمام بالاستخدام الجديد لفن البديع اللفظي، فقد صار نسيج وحده، ولم يستطع أحد أن يقلده ولا أن يسير على طريقته، والفنون الإسلامية من عمارة ورسم وتشكيل يمكن رصد الجديد منها على أنه تيار مستحدث له طابع العمومية، ولهذا يمكن دراسة مصادر هذا التيار الجديد وتحليل العناصر المؤثرة التي توجه اندفاعه، ولكن أبا تمام شاعر له شخصيته المستقلة، وهو إن تأثر بالطابع العام للحياة الاجتماعية في سلوكه الشخصي وطريقة حياته، فإن تأثير الفنون الأجنبية في النماذج المتشابهة والمتعددة، لا يمكن أن يصل إلى شعره لكي يطبعه بميسم خاص.

وكذلك نقول لمن يرى أن وراء ظاهرة التثنية الكثيرة بالإضافة إلى ولعه بالطباق والمقابلة أثرًا من تلك الثنائية التي تؤكد على الظلام والنور والتي كانت سائدة في المجتمع، ومن قال أن الحياة صراع، قال إنها ازدواج وإثنية^(١).

إذ كيف تترك المانوية تيارًا فنيًا في مجتمع يحاربها، وتقوم قواعده الدينية على أساس من التوحيد الخالص وكيف يكون لذلك المذهب المنبؤ هذا التأثير القوي على الشاعر، وبالذات على أبي تمام، وإذا كانت هذه الثنائية «سائدة» في المجتمع، فلماذا اقتصر تأثيرها عليه ولم يتعد إلى سواه من الشعراء الذين عاصروه، إن في مثل هذه الآراء مبالغة شديدة في تأثير البيئة وعواملها على موهبة الشعراء، فالجودة في الشعر والفن بعامة، ميزة ذاتية تتصل بالشاعر نفسه وبطبيعة موهبته.

وعبقرية الطائي تجلت بشكل واضح في طباقاته وفي صورته الفنية «الاستعارة والتشبيه» التي سأعالجها في الفصل التالي، أما الطباق فلم يلتفت إلى تميز الشاعر فيه غير نفر قليل من الباحثين، أما الباقي فلم يعالجوا هذا الجانب، وقد يرجع هذا إلى

(١) الشعر واللغة - د. لطفي عبد البديع - مكتبة النهضة المصرية ص ٢٠.

صعوبة البحث فيه، فأنيس المقدسي يتحدث عن التأنيق البديعي عند أبي تمام ويقصد به التحسين البديعي، والتصوير الفني «المجاز» ولا يخرج عن ما قاله الأقدمون، ويرى أن من أسباب إغرابه وغموضه شغفه الزائد بالطباق والجناس ويضرب على هذا مثلاً من قوله:

فالشَّمْسُ طالعةٌ من ذا وقد أَفَلَتْ
والشَّمْسُ واجبةٌ من ذا ولم تَجِبِ^(١)

وقوله:

«ومن طلاسمه في ذلك يقول:
وركبٍ يساقونَ الرِّكَّابَ زجاجةً
من السير لم تقصِدْ لها كَفُّ قاطِبٍ
فقد أكلوا منها الغوارِبَ بالسُّرى
وصارت لها أشباحُهُم كالغوارِبِ
يُصَرِّفُ مسراها جُذيلُ مشارِقٍ
إذا أَبَهُ هَمٌّ عَذِيقُ مَغَارِبِ
يرى بالكعابِ الرُّؤْدَ طلعةً نائرٍ
وبالعِزْمِسِ الوجناء غُرَّةً أيبِ^(٢)»

فالمقدسي يرى في هذه الأبيات شيئاً من غلوه في الطباق والجناس، وغموضاً يقرب من الطلسم.

فقد رأى المقدسي أن أقرب طريق للابتعاد عن معالجة الصور الفنية في أبيات أبي تمام هو الاتهام بالغلو والغموض الشديد الذي يحيل تراكيب أبي تمام إلى «طلاسمة»، كما يقول.

(١) أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، أنيس المقدسي.

(٢) المرجع السابق ص ٢١٠.

ولكننا عندما نقرأ تلك الأبيات لا نشعر بهذا الغموض ولا بتلك الطلاسم، بل تهزنا الصور الفنية التي استخدم فيها الشاعر أنواع البديع، وتأخذنا روعة الاستعارة التي اتكأ فيها على تشخيص المجرد، والحق أن أبيات أبي تمام هذه سكب فيها شيئاً وافراً من عبقريته وفنه، وحقنها بصنعة من الجناس والطباق دون أن يؤثر في عمق صورها وثرائها، وعلى الأخص بيتاه الأولان اللذان صور فيهما السير الشديد الذي يتعب المطي، فكأنهم يسقونها خمراً.

ثم ينتقل إلى الصورة الثانية في وصف شدة إنضائهم للركاب وكأن السرى وقد أكل غواربها، فصارت أشباحهم التي تتراءى للناظر كأنها أسنمة لهذه الركاب، وفي البيتين جناس بين ركب وركاب وترديد بين الغوارب والغارب، أما البيتان التاليان ففيهما شيء من التعمل، وربما يعود السبب في هذا إلى كونهما بداية المدح، والانتقال من المعاني الإنسانية العميقة كالحديث عن الأربع والملاعب والأحبة والدموع والفراق، ثم وصف السير والركاب والعناء الشديد إلى ذكر قائد الركب (ويعني نفسه)، فيصفه بحبه للأسفار والترحال، وكرهه للاستقرار ويختم هذا بقوله:

كَأَنَّ بِهِ ضِغْنًا عَلَى كُلِّ جَانِبٍ
مِنَ الْأَرْضِ أَوْ شَوْقًا إِلَى كُلِّ جَانِبٍ

وقد اهتم في هذين البيتين والبيت الثالث الذي ذكرته بالطباق والمقابلة، ليصل إلى وصف هذا الإنسان الذي يعيش الأسفار القلق المتحرك دائماً، فطابق بين «مشارك - مغارب» وبين «طلعة تائر - غرة آيب» وبين «ضغناً - وشوقاً».

ومن الذين عالجوا هذه القضية دون الاعتداد بالطباق عند الشاعر عبدالعزيز سيد الأهل، الذي ذكر - تحت عنوان (تهويش البديع) - (أن هناك أنواعاً لا مندوحة عنها وهي تأتي منه أو من غيره من الشعراء عفو الخاطر بلا تعمل ولا قصد، أو لا بد من مجيئها بقصد وتعمل، لأن المعنى يريد^(١)). وقد بينت في صفحات سابقة أنه لا

(١) عبقرية أبي تمام ص ٩٥.

يوجد ما يسمى بديعاً جاء عفو خاطر، والمهم هنا أن هذا الباحث لا يعتد بالطباق ولا يكاد يذكره بل يركز على الجنس.

أما عمر فروخ فقد تحدث عن هذا الفن عند أبي تمام تحت عنوان «الجناس والطباق» وقال: «كان أبوتام يتكلف التجنيس والمطابقة، ويسوق فيهما المعاني البعيدة، فتغلق على أفهام العامة وغير العامة أو تكاد، ثم تنفر أحياناً في الذوق، وكان العرب قد استحسنوا الجنس في الجملة بعد الجملة وفي البيت بعد البيت، كما استحسنوا أيضاً أن يكون التجنيس بين كلمتين فقط، إلا أن أبا تمام الذي تكلف كل شيء في شعره، تكلف أن يأتي التجنيس في كل بيت من أبيات قصائده، وأن يجانس بين الكلمتين والثلاث والأربع، وربما ملأ البيت بالكلمات التي يجانس بينها تجنيساً تاماً أو ناقصاً، وحرص أبوتام على أن يأتي شعره بجميع فنون التجنيس، ومثل ذلك كله فعل في الطباق أيضاً، وبما أنه يندر أن يأتي الجنس مستقلاً عن الطباق فإنني اخترت أن أعالجهما هنا معاً^(١)».

ثم يورد أمثلة من جناسه، ونصوصاً من الوساطة والموازنة عن رديء تجنيسه وبعض جيده، فهو يعتمد على مقاييس القدماء، وما استحسنته العرب، ويبرر سبب معالجته للجناس مع الطباق لأنه يندر أن يأتي الجنس مستقلاً عن الطباق، ولا أعلم هل الندرة في شعر أبي تمام أم في الشعر عامة، فلا هذا ولا ذاك صحيح على إطلاقه، فالجناس فن مستقل يأتي في أغلب الأحيان مستقلاً عن الطباق، غير إن شعر أبي تمام فيه ظاهرة اجتماع الجنس مع الطباق أحياناً، وكان يجب أن تدرس هذه الظاهرة التي تحدثت عن شيء منها عندما ذكرت محاولات أبي تمام تخليص الجنس من تعلقه ببنائية اللفظ، ومن هذه المحاولات كان في جمعه مع الطباق، ليضيف إليه شيئاً من الغنى الذهني، كذلك فإن الأستاذ عمر فروخ يغالي ويبتعد عن الروح العلمية إذ يقول: «إن أبا تمام تكلف أن يأتي بالتجنيس في «كل بيت من أبياته»

(١) أبوتام، عمر فروخ ص ٨١.

وهذا غير صحيح، ربما يقال إنه قد أكثر من هذا الفن ومن الطباقي، ولكن لا يعقل أن تكون كل أبياته ملئت تجنيساً.

والواقع أن عكوف أبي تمام على الطباقي والمقابلة ليستخرج منها هذا التناقض ليولد منه المعاني المختلفة، هو مظهر من مظاهر قلقه النفسي، فشعره كان نتاج نفسه، وإذا أدركنا المعاناة التي عاشها الشاعر في حياته وكثرة أسفاره، وأضفنا إلى هذا كله قلقه الدائم وتوتره المستمر، علمنا أن اللفظ عنده كان مظهرًا من مظاهر هذه النفس المركبة «فهو عنده المادة الأولى في بناء قصيدته وهو مظهر من مظاهر تركبه النفسي، وقد يعتني به فيأتي رقيقاً حلواً^(١)»، ويذهب بعض الباحثين إلى أن التوفيق بين أداء المعاني وبين الإبداع في اللفظ واختراع الاستعارات مطلب عسير ومركب وعر، فكثيراً ما كان جمال اللفظ يذهب في سبيل المعنى أو ينقص المعنى في سبيل اللفظ، وكثيراً ما تستوعر الجملة واللفظ لاضطراب الصورة، أو لمحاولة تنسيقها فيأتيها الغريب ويأتيها الغموض^(٢).

ولا يجدر بنا أن نحاول تفسير كل ظاهرة فنية عند الشعراء، قد ندرسها ونحللها ولكن لا نغالي في تلمس أسبابها، والجري وراء بواعثها، فتفرد الشاعر بمنحى فني خاص، سلوك يجب أن نلتفت إليه بالدراسة والتحليل لنعرف المنهج الجديد والأسلوب المبتكر، وهذا يقودنا إلى استخراج قيم جمالية كثيرة دون أن نفرط في البحث عن أسباب هذه الخصوصية، أو أن نغالي في ابتكار التفسيرات لهذا التفرد عند الشاعر، لأن هذه المغالاة وذلك الإفراط قد يصرف أذواقنا عن تلمس جمال الفن وروعة التعبير، على أن تفرد أبي تمام بهذا الاستخدام الحي لفنون البديع اللفظي، لم يكن إلا تعبيراً عن رغبته في تجديد آفاق الشعر العربي، ليلج به إلى مستويات حضارية أرحب، وقد أورى زنده ذلك الذكاء الوقاد والثقافة العريضة والموهبة المتدفقة، غير أن القيود التي

(١) أبو تمام حياته وحياته شعره ص ٢٢٣.

(٢) المرجع السابق ص ٢٢٣.

أرساها النقاد القدامى وعلماء اللغة بالاضافة إلى وظيفة الشعر في ذلك العصر وكونه جزءاً من البناء الفوقي للمجتمع في الأعم الأغلب، حددت من مستويات النجاح التي حققها أبوتمام، وظلت تلك القيود والمقاييس ممسكة بتلابيب تلك التجارب، التي كان أبوتمام يحاول بها الفكك من أسرها دون أن يستطيع التحرر من الصفة الغالبة على الشعر آنذاك، وهي التكسب بالمديح والإلحاح في الطلب.

ولهذا جاءت محاولاته تلك تتراوح بين النجاح المؤزر وبين الفشل الذريع، فاختلف شعره جودة ورداءة، ولم يكن هذا الاستخدام لفنون البديع اللفظي عند أبي تمام منفصلاً عن تجاربه في الصورة الفنية أو المجاز بكل أنواعه، وعلى هذا سأعرج في الفصل القادم.

الفصل الثاني

الصورة الفنية عند أبي تمام

مرت «الصورة الفنية» بدراسات عديدة حاول كل الفلاسفة على مر العصور أن يحددوا عناصرها وخصائصها.

وسأعرض في إيجاز شديد جدًّا بعض تلك الخصائص والسمات.

فالصورة في ذاتها لها طبيعة خاصة، فإذا نظرت إلى موضوع خارجي وتأملتة فإنني أحاول تعرف وجود هذا الموضوع، وهو في الخارج، من خلال أدوات الحس الخاصة بي، ولكن عندما أدير ظهري له فإنني لم أفقده ولكنه لم يعد يشغل وعيي، فإذا حاولت تذكره بعد ذلك فإنني أتمثله بخصائصه التي كان عليها أمامي، وهذا الذي أتمثله هو «الصورة» وهو وجود يتعلق بوعيي الخاص، والصورة هنا تصبح ملكا لعالم الفكر، وعلى حسب النظرة إلى الصورة في علاقتها بالشيء من جهة، وبالفكر من جهة أخرى، تنوعت النظرة إليها في الفلسفات والمذاهب الكبرى.

فالصورة عند الكلاسيكيين شيء مادي، والخيال يتميز في جوهره عن الإدراك، وهو عالم المعارف الزائفة الناقصة، وفيه تتداعى الصورة بطريق آلي، أما حقائق العقل فبينها روابط ضرورية، وهي وحدها الواضحة المتميزة المعتد بها.

وفي هذه الفلسفة يتضاد عالم الخيال مع عالم الحقيقة والعقل، ليست الصورة المادية طريقاً للفكرة، فالفكرة هي ما يدركه العقل مباشرة، وقيمة اللغة تنحصر في دلالتها على الأفكار، والخيال يجب أن يظل تحت وصاية العقل.

ثم جاء الرومانتيكيون في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، ودعوا إلى الاعتداد بالصورة التي تكشف عن خواطر الشاعر ومشاعره، لأنها مظهر الجمال في التصوير الفني، متأثرة بفلسفة «كانت» في الخيال، وكان من نتائج هذه النظرة، «عضوية الصورة» بحيث تكون القصيدة ذات وحدة عضوية، أي وحدة كاملة، وهذه الصورة العضوية وسيلة للكشف عن الحقائق النفسية، والخلجات الشعورية، وهي بهذا المعنى شعورية تصويرية لا عقلية فكرية، ثم هي في النهاية ذاتية، لأن الشاعر يرى الطبيعة من خلال مشاعره ويضفي عليها صبغة نفسه.

أما البرناسيون فقد ثاروا على الرومانتيكيين في ذاتية الصورة، وفي الاعتداد بالإلهام وما تجود به القريحة لأول وهلة، وتجاهل التصنيع والتأنق، فرأوا أن الصورة الشعرية يجب أن تكون موضوعية تعبر عن مشاعر وحالات نفسية وأفكار عامة تختفي شخصية الشاعر وراءها، ولا تظهر ظهوراً مباشراً، كما رأوا أن هذه الصورة غاية في ذاتها ليست وراءها غاية أخرى^(١).

وهكذا فقد تخطى مفهوم الصورة الفنية في الأدب الحديث نظرية المحاكاة عند أرسطو^(٢)، ولم تعد الطبيعة هي الأستاذة الوحيدة للفنان، وإنما أصبح المفهوم أكثر تبلوراً، عندما أدرك النقاد المحدثون أهمية العنصر الإنساني الذي يعيد ترتيب الطبيعة وفقاً لإيقاعات داخلية خاصة، فالصورة وإن كانت عناصرها الحسية من الطبيعة، إلا أن إعادة تركيبها على نحو خاص، قد يجعلها مخالفة تماماً للصورة الواقعية ومناقضة لها، وقد اختلفت المدارس الحديثة حول طبيعة الخلق الفني، وهل هو مرتبط بوجود ميتافيزيقي للفن، بحيث يفيض على الفنان إلهام أو وحي من هذا الوجود،

(١) دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، د. محمد غنيمي هلال نهضة مصر، بدون تاريخ ص ٦٦ - ٩١ (بإيجاز).
(٢) يقول أرسطو: «لما كان الشاعر محاكياً شائنه في ذلك شأن الرسام وكل صانع صورة، فيجب ضرورة أن يسلك في محاكاة الأشياء أحد طرق ثلاثة، إما أن يحاكيها كما كانت أو تكون، أو أن يحاكيها كما تقال أو تظن وإما أن يحاكيها كما ينبغي أن تكون».

«الشعر لأرسطو»، الفصل الخامس والعشرون ص ١٤٢ ترجمة الدكتور شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي سنة ٦٧ - القاهرة.

أم أنه مجرد حرفة وصناعة، كذلك اختلفت مدارس فلسفة الجمال في علاقة الجمال بالصناعة، وهل لهذه القيمة وجود ميتافيزيقي، أو أن وجودها يخلق داخل الفنان، فليس للجمال أدنى وجود طبيعي، وبالتالي فإن الطبيعة لا تكون جميلة إلا في نظر ذلك الذي يتأملها كما يرى كروتشه^(١).

وعلى الرغم من أن أدوات الشاعر في تكوين صورته هي الحواس فإنه لا يجعل هذه الحواس هي التي توجه خلقه الفني، بل تكون هذه الأدوات خادمة له في عملية التصوير الفني، فالفنان يمنح من عقله تراكيب فنية استند فيها إلى عيان واقعي، فإدخال العنصر العقلي إلى هذا العمل، أخرجه من مجرد كونه محاكاة لشيء خارجي إلى عملية خلق لشيء جديد.

وقد نتصور في بعض الأحيان أن الفنان يشوه الطبيعة ويحطم بناءها، ولكنه في الحقيقة لا يستند إليها كمقياس لفنية الصورة بل يستمد منها عناصرها، فالصورة الفنية غير واقعية، وإن كانت منتزعة من الواقع «لأن الصورة الفنية تركيبه عقلية، تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع، ومن ثم يبدو لنا في كثير من الأحيان أن الشاعر أو الفنان يعبث في صوره بالطبيعة وقد نطلق على هذا العبث في بعض الأحيان لفظة «تشويه»^(٢).

غير أن هذا «العبث» لا يكون وليد التفكير المنطقي المجرد، بل تتدخل فيه العاطفة، ولهذا فقد اهتم الرومانتيكيون بإبراز الناحية الشعورية في الصورة، فهي عندهم مركب عاطفي فكري في لحظة من الزمن كما يقول أزراباوند^(٣).

واللغة الشعرية تستخدم لغة خاصة من خلال لغة عامة، وهذا يعني أن الشاعر قد لا يرتبط بالتواضع اللغوي العام من حيث منطقية التراكيب وواقعيتها، وهو عندما

(١) فلسفة الفن في الفكر المعاصر - د. زكريا إبراهيم ص ٥٣.

(٢) التفسير النفسي للأدب د. عز الدين إسماعيل ص ٦٦.

(٣) المرجع السابق ص ٧١.

تعترضه هذه القيود يحاول أن يخلق لغة خاصة تتأزر فيها الأصوات والوزن والمجازات لتتنقل حالة شعورية خاصة.

فالصورة في الأدب الحديث تتخذ من اللغة أداة تعبيرية لا يلتفت إليها في ذاتها، والقارئ لا يقف عند معناها بل إن هذا المعنى يثير فيه معنى آخر وهو ما يسمى «معنى المعنى»^(١).

ومن أهم أدوات اللغة الشعرية المجاز، وهذا الباب ينطلق منه الشاعر بعيداً عن منطقية التراكيب والتواضع اللغوي.

والمجاز بأنواعه من استعارة وتشبيه أدركه النقاد العرب وشرحوه ضمن المفاهيم التي كانت سائدة في ذلك العصر، يقول ابن الأثير: «إنك إذا مثلت الشيء بالشيء، فإنما تقصد إثبات الخيال في النفس بصورة المشبه أو بمعناه، وذلك أوكد طرفي الترغيب أو التنفير عنه»^(٢).

والصورة الشعرية في الأدب الحديث تختلف عنها في الأدب القديم، من حيث إن الشاعر الحديث قد أخذ بيده النقاد بعد أن تشبعت الدراسات كثيراً من الأبواب التي كانت موصدة في وجه الشاعر القديم الذي كان يحاول الإفلات من أسر التقليد والقواعد الجافة التي فرضها نقاد ذلك العصر.

وقد حدد د. عزالدين إسماعيل الصورة الشعرية في الأدب القديم، ورأى أن أهم صفاتها (الحسية)، فقد كان الشاعر ينزع نزعة حسية في فهم الجمال وتصويره، فكان الجمال عنده فيما ترضى عنه الحواس، كل حاسة وما يوافقها، ويضرب لهذا مثلاً بقول ابن المعتز:

انْظُرْ إِلَيْهِ كَزَوْقٍ مِنْ فَضَّةٍ
قَدْ أَثْقَلَتْهُ حَمُولَةٌ مِنْ عُنْبَرٍ^(٣)

(١) الأدب وفنونه د. عزالدين إسماعيل ص ١٤٤.

(٢) المثل السائر ٢: ١٢٣.

(٣) ديوان أشعار الأمير أبي العباس عبدالله بن المعتز - تحقيق د. محمد بدیع شرف ٢: ١٨٥.

«وكان نجاح ابن المعتز يرجع إلى أنه استطاع أن يجد في تصويره للهِلال الشيء الموازي له في عالم الحس، فراح يضعه في جانبه، فإذا هما يتطابقان تطابقاً تاماً كما يتطابق المثلثان المتساوي الأضلاع والزوايا، وهذا ينتهي بنا إلى استخلاص حقيقة أخرى امتازت بها الصورة القديمة وهي «الحرفية» وأعني بالحرفية أن يصرف الشاعر كل همه في أن يأتي للشيء بالصورة الحسية الموازية له^(١)».

كما أن تلك الصور افتقدت - في رأيه - الشعور، ولذلك فهي صور شكلية، فبيت ابن المعتز لا ينقل لنا أي شعور أو إحساس، فليس هناك أي رابط نفسي بين الزورق والهِلال، وهذه الصفات انتهت بالصور إلى الجمود «فلم يكن في الصورة أي خاصية عضوية أو حركية، بل كانت عناصر جامدة^(٢)».

غير أنني أرى أن الدكتور عز الدين إسماعيل قد ظلم الشعر العربي القديم ظلماً بيئاً، لأننا لا نستطيع أن نحكم على الشعر العربي بأحكام عامة مطلقة من خلال نموذج واحد، أو شاعر واحد فما بالك ببيت أو بيتين، فبيت ابن المعتز لم يجمع بين قسميه كل سمات الشعر العربي القديم، وفي هذا تجنّ كبير على القدماء شعراء ونقاد^(٣).

والأمثلة كثيرة للصور الشعرية الحية النابضة التي ملئت عاطفة وشعوراً نفسياً صادقاً، والمقام لا يحتمل مزيداً من الإسهاب والاسترسال، غير أن هذه المقدمة كانت لازمة للولوج منها إلى مناقشة الصورة الفنية عند أبي تمام.

والتصوير الشعري عند الطائي استمد قوته وحيويته من تلك الصفات التي ذكرتها عن زكائه وحدة مشاعره، بالإضافة إلى ثقافته وعلمه الغزيرين.

(١) الأدب وفنونه ص ١٣٩ - ١٤١.

(٢) الأدب وفنونه ص ١٤٣.

(٣) وأعتقد أن هذا الرأي من الدكتور عز الدين يناقض ما أورده في كتابه «التفسير النفسي للأدب ص ٨٩ وما بعدها» إذ يتحدث عن أبيات امرئ القيس في الليل فيقول: «هذا النوع من المشاهد التي يشكلها الشاعر ويلونها بمشاعره غير قليل في الشعر القديم، لكن يعرض في القصيدة كاللمحة العابرة فلا يكون له أصداء في القصيدة من حيث هي كل» ويسهب الكاتب في الحديث عن الصور التي امتلأت خصوبة وشاعرية عند نصيب (ص ٩١) والصور ذات الدلالات الرمزية عند ذي الرمة (ص ٩٢ وما بعدها).

وقد كان الاعتناء من أبي تمام بالصور الشعرية، وحرصه الشديد على صناعتها والتفنن بها يعتبر سمة من سمات مذهب الخاص، فكما أن الطائي تفرد في استعمالات المحسنات البديعية - كما سبق أن ذكرت في الفصل الأول من هذا الباب - وفاق أساتذته، فهو في التصوير كان متميزاً عنهم بهذا الاعتناء، على حين لا نجد عند مسلم هذا الإصرار على التصوير الفني، فقد جاءت له أبيات كثيرة، ومقطوعات كاملة تخلو من أية لوحة تصويرية.

أما أبو تمام فيكاد يحرص على ألا يخلي بيتاً من تشبيه أو استعارة، فهو لا يقبل أن يرسل أفكاره بالأسلوب المباشر، وإنما طريقته ومنهجه أن يلون هذا الأسلوب بشتي الصور المجازية، ويعتمد في أسلوبه هذا التكتيف الخيالي فصوره لا تستثير خيالاً واحداً، وإنما تستحضر خيالات تتكاثر تكاثف الركام، لتؤلف صورة فيها شيء من التعقيد والغموض، ولكنه غموض ناتج عن ثراء وعمق وجمال.

وصوره التي اهتم بها كان يعتمد في بنائها على الثقافة العريضة التي سبق الحديث عنها، والتي أمدت عباراته بمفردات لا حصر لها استخدمها في صناعته وتفننه.

وإذا أردنا أن نحلل تلك الصور الشعرية عند الطائي وفق المعايير الحديثة، وأن ننظر إليها من خلال رؤية النقاد المحدثين لأهم عناصر الصورة الفنية، فإننا يجب أن نحترس من المبالغة في تطبيق هذه المقاييس التي تعتمد على نظريات غربية حديثة، كانت محصلة لبحوث في الأدب الغربي الذي يختلف بناءً وموسيقية عن أدبنا العربي، ونزعة بعض النقاد العرب في هذا العصر إلى الاحتفال بكل ما يمجه الغرب من نظريات وبحوث نقدية، ومحاولة تطبيقها على الأدب العربي، هذه النزعة فيها شيء غير قليل من الخطورة والتطرف.

غير أنه لا يجوز الإنكار بأن هذه الدراسات الحديثة قد أسهمت في توجيه النقد العربي وجهة علمية وفنية أكثر وضوحاً وتحديداً، ولهذا فإننا عندما نحاول أن ندرس

صور أبي تمام الشعرية من خلال هذا المنهج يجب أن نضع في الاعتبار طبيعة الشعر ووظيفته في ذلك الوقت، وأن هذه الطبيعة وتلك الوظيفة كان من نتيجتها فرض قيود على الشاعر، فكبّلت مشاعره وحددت مجالات إبداعه الفني.

ومن مدارس ديوان أبي تمام، نلاحظ تلك المحاولات الجادة للفكّك من تلك القيود، والخلاص من أغلال التكبسب ليلحق في أجواز فنية فخمة، كأنه وجد حريته فيها وتنفس الصعداء. «الفنان ليس مجرد شخص عادي يصح لنا أن نطالبه بالخضوع للبشر، أو الامتثال للعادات الجمعية، بل هو إنسان عبقرى لابد لنا من أن نعهده «قانوناً بنفسه»، ويروي «الآن»: أن ميكائيل أنجلو صوّر يوماً في لوحته المسماه باسم «الجحيم» أحد الكرادلة الذين كان يكرههم، فاحتج الناس لدى البابا على هذا العمل، ولم يملك البابا سوى أن يجيب على هذا الاحتجاج بقوله: «إنني أستطيع كل شيء في مملكة السماء، وأما في مملكة الجحيم فليس لي - مع الأسف - أي سلطان». ولم تكن هذه الإجابة سوى اعتراف من جانب البابا بعجزه عن السيطرة على العبقرية الفنية^(١)».

ولهذا فإننا يمكن أن ندرك بكل وضوح صدق الانفعال في صورته وإسرافه في هذا الانفعال، وكأننا إزاء شاعرين، شاعر يسكب في صورته إحساساً عميقاً صادقاً، وشاعر آخر يحاول أن يأتي بما يعجب الممدوح، وإن ضيق هذا على نفسه، وناقض فيه مشاعره، وقد يجنح إلى الإغراب أحياناً ليرضي نقاده فتخرج صورته جافة جامدة لا روح فيها.

وقد احتفى الطائي بالصور العقلية احتفاءً كبيراً، وكأنه في هذا يسير في فلك الكلاسيكية، التي كانت تؤمن بسيطرة العقل على الخيال، فغلبة النمط العقلي على صورته كان واضحاً في محاولاته الكثيرة لتشخيص أو لتجسيم المجردات، وصحبها

(١) فلسفة الفن في الفكر المعاصر - د. زكريا إبراهيم ص ١٤٠ نقلاً عن: Alan «Virgil Lecous Sor Les Beaux - Arts» Vengtieme Lecon .p.290.

في قوالب فنية من القضايا العقلية العميقة، وبهذا النزوع نحو التجسيم يقول مادحاً
أحمد بن المعتصم:

فَرَعُ نَمَا مِنْ هَاشِمٍ فِي تُرْبَةٍ
كَانَ الْكَفَى لَهَا مِنَ الْأَغْرَاسِ
لَا تَهْجُرُ الْأَنْوَاءَ مَنِبَتَهَا وَلَا
قَلْبُ الثَّرَى الْقَاسِي عَلَيْهَا قَاسِي
وَكَأَنَّ بَيْنَهُمَا رِضَاعُ الثَّدْيِ مِنْ
فَرَطِ التَّصَافِي أَوْ رِضَاعُ الْكَاسِ^(١)

فهو في الأبيات الثلاثة يتحدث عن كرم المحتد وطيب الأصل، فيلون العبارات
بتلك الصور العقلية التي تجسم هذه المعاني المجردة، فيستخدم الغيث والغرس
والثرى وكلها صور ركبها لكي تمثل كرم الأصل في هذا الممدوح، إذ صار يعبر
بأفعاله وأخلاقه عن ذلك الأصل الكريم.

ثم يستغل علاقة التوافق هذه بين النسب الكريم وبين الممدوح فيولد منها الصور
الذهنية التي تجسد روعة هذا التوافق، وينقله إلى التلازم بين الأنواء وبين النبت، ثم
بينه وبين الثرى، الذي يضم الغرس في حنو، ثم يلتفت إلى هذا الحنان بين التربة
والنبت فيسكبه في صورة أخرى هي رضاع الثدي، أو رضاع الكأس.

وتعليقا على قوله:

يَا يَوْمَ وَقَعَةَ عَمُورِيَّةَ انصَرَفَتْ
عَنْكَ الْمَنَى حُقُلاً مَعْسُولَةَ الْحَلَبِ^(٢)

وقوله:

رَقِيقُ حَوَاشِي الْجِلْمِ لَوْ أَنَّ جِلْمَهُ
بِكَفِّكَ مَا مَارَيْتَ فِي أَنَّهُ بُرْدُ^(٣)

(١) شرح التبريزي ٢: ٢٤٨.

(٢) شرح التبريزي ١: ٤٦.

(٣) المصدر السابق ٢: ٨٨.

يقول الأستاذ محمد علي أبوحمد إن أبا تمام كان ينزع في استعاراته تلك إلى نوع من التأثير بطريق التداعي، أو ما يسميه الغربيون (Association)، ولا تخفى مثل هذه الوسيلة وبخاصة في أساليب الدعاية والعرض والإعلان في حضارتنا المعاصرة^(١).

ولكن قانون التداعي الذي يذكره أبوحمد هنا يعني تداعي المعاني، الذي يفترض أن يكون ذهن السامع أو المتلقي قد حقن بتوقعات لتلك المعاني التي يستحضرها أبوتمام، بحيث يمكن الوصول إليها وفهمها بكل سهولة، مادام الذهن قد توقعها قبلاً، وهذا الأمر لا يتفق مع طبيعة صور أبي تمام التي تجعلك تنفذ إلى نخاع الفكرة لكي تحيط بها وتفهمها.

فهاتان الصورتان اللتان ذكرها الأستاذ أبوحمد فيهما العمق كله، والابتكار الذي لم يسبق إليه، فكيف يمكن أن تتداعى المعاني في الاستعارة في البيت الأول عندما تكون المني - بعد موقعه عمورية - نوقاً انصرفت وقد امتلأت أضرعها بالحليب اللذيذ، فقد جسم الأماني، واستخدم النوق المكتنزة الأضرع صوراً لجذله بالنصر العظيم الذي حقق أمانيه، فهل يمكن أن يتخيل العقل العادي مثل هذه الصورة؟.

أما البيت الثاني فقد اعتمد فيه الطائي على وسائل حضارية رقيقة فأنتج صورة عميقة تناسب تلك الثقافة الواسعة التي لا يستوعبها إلا عقل ذكي، يستطيع الوقوف على صور أبي تمام، فتجسيم الحلم ونقله إلى البرد ثم جعله بكفيك تجسه وتتحسسه لتتيقن بأنه برد لرقعة ملمسه، فهو برد حضري، هذه الصورة لا يستطيع أي عقل عادي أن «يتوقع» عناصرها، وأن تتداعى إلى ذهنه ووعيه تلك المعاني، وقد اختلف النقاد حول مدى جودة أو رداءة هذه الصورة، حتى المحدثون منهم لم يسلموا مكان هذا الاختلاف، فالبهيتي قبلها ويراها مظهرًا من مظاهر التحضر^(٢)، وعمر فروخ يراها

(١) أبو القاسم الأمدي وكتاب الموازنة، محمد علي أبو حمدة، ص ٩٩.

(٢) أبوتمام حياته وحياة شعره ص ٢٢٠.

من إغرابه^(١)، ويدافع عنها طه حسين بمقولة الدعوة إلى الابتكار^(٢)، ويجعلها عبدالعزيز سيد الأهل من معانيه الخاطئة^(٣).

ولهذا قلت في بداية الفصل يجب ألا نسرف في تطبيق المصطلحات الأجنبية والنظريات الغربية، فلا مناسبة لذكر قانون تداعي المعاني في تحليل مثل هذه الصورة.

ويمدح أبوتمام المأمون ويصف دفاعه عن الدين فيقول:

لَمَّا رَأَيْتَ الدِّينَ يَخْفِقُ قَلْبُهُ
وَالْكَفْرُ مِنْهُ تَغَطَّرُسُ وَغَرَامُ
أُورِيَّتَ زُنْدَ عِزَائِمٍ تَحْتَ الدُّجَى
أُسْرِجْنَ فِكْرَكَ وَالْبِلَادُ ظَلَامُ^(٤)

فالصور هنا سبكت تلك المعاني المجردة مع عناصر محسوسة، ولا يكتفي بهذه الحسية، بل يبالغ فينسب إليها شيئاً من الحركة العاطفية، فالقلب يخفق والكفر يتغطرس، إنها لوحة تمثيلية فيها حركة شخوص ينفعلون بمواقف مختلفة.

وهذه اللوحة جاءت قالباً لتصوير ذلك الخوف الذي عمَّ المسلمين والجرأة التي امتلأت بها قلوب المشركين، بعد أن تكررت انتصاراتهم على ديار الإسلام.

ثم يرسم لوحة أخرى للخطط الذكية والتنظيم الحربي الدقيق، وهذا الفكر المخطط هو مطية لتلك العزائم الماضية، التي أورى الممدوح زندها فأسرجت فكره وملأته بالإصرار والإقدام، ثم هناك الظلام والدجى الذي لفَّ ديار المسلمين، كناية عن الخوف والضعف والجبن وكل ما يشل حركة الانتصار عند الشعوب، ويؤدي إلى الضعف والاستسلام.

(١) أبوتمام شاعر الخليفة المعتصم - عمر فروخ ص ٥٦.

(٢) من حديث الشعر والنثر ص ١٠٤.

(٣) عبقرية أبي تمام، عبدالعزيز سيد ص ١١١.

(٤) شرح التبريزي ٣: ١٥٤.

وفي هذا الصور «تكنيك» وصنعة، ولكنها ليست حرفية جامدة بل هي عقلية عميقة متحركة، قد يكون نصيب العاطفة في مثل هذه الصور قليلاً، غير إن هذا البنيان الشامخ من الخيالات والرؤى العميقة قد يدفعك إلى أن تنسى أهمية تدفق العاطفة في مثل تلك الصور، بل قد يشغلك البحث عن المعاني العميقة ويملك عليك اهتمامك كله، وربما كانت الصور العقلية أكثر وضوحاً في قصائده التي وصف فيها الحروب والقساطل نتيجة لاهتزاز مشاعره مما يدفعه إلى إنتاج صورة شعرية رائعة، كما فعل في وصف فتح عمورية التي جمع فيها بين العاطفة وتلك الصور العقلية العميقة، في صناعة فنية راقية.

«وما يحكم الأمر هنا ما يمكن أن يسمى من واقع المصطلحات العربية بحكاية الحال المشاهدة بالبصر، ذلك أن المعاني المبتكرة تثب إلى خاطر الشاعر عند الخطوب الحادثة والأمور النازلة^(١)».

وعندما يصف أبوتمام المصلوبين فإنه يأتي بالصور الرائعة التي تعكس درامية الموقف، كقوله يتحدث عن غدر الأفشين:

حتى إذا ما الله شقَّ ضميرَه
عن مُسْتَكِنِ الكُفْرِ والإصرارِ
ونَحَا لهذا الدِّينِ شَفَرَتَهُ انثنَى
والحقُّ منه قانئ الأظفار^(٢)

وكقوله:

ما زال سرُّ الكفر بين ضلوعه
حتى اصطلى سرُّ الزناد الواري

(١) أبوتمام وقضية التجديد في الشعر ص ١٢٩.

(٢) شرح التبريزي ٢: ١٩٩ - ٢٠٠.

نَارًا يَسَاوُرُ جِسْمَهُ مِنْ حَرِّهَا
لَهَبٌ كَمَا عَصَفَرَتْ شِقٌّ إِزَارٍ^(١)

وكقوله:

بَكَرُوا وَأَسْرَوْا فِي مُتُونِ ضَوَامِرٍ
قَيَدَتْ لَهُمْ مِنْ مَرْبِطِ النَّجَارِ
لَا يَبْرَحُونَ وَمَنْ رَأَاهُمْ خَالَهْمُ
أَبَدًا عَلَى سَفَرٍ مِنَ الْأَسْفَارِ^(٢)

ويرى د. عبده بدوي أن حجة الأمر في ذلك أن الشاعر ينظر إلى الحال الحاضرة يستنبط ما يناسبها من المعاني، بمعنى أنه يعتمد التجربة فيما يعتمد على واقع محس، يصح لأن يكون محور القصيدة ولحمها الحي^(٣).

ويرى د. البهيتي أن قصة الأفشين تحرك الدموع وتلين الصخر، ثم يتساءل كيف لم تحرك شاعرية أبي تمام إلا بما حركتها به من ذلك الحقد الذي يعافه الطبع السليم، ويقارن هذا بقصة ابن الأثير عن خيانة الأفشين ويرى أنها ملئت بالمعاني الإنسانية التي افتقدها شعر أبي تمام، ثم يرد هذا الروح الوحشي الذي أملى على أبي تمام شعره إلى ذلك الصراع الرهيب الذي كان مشبوهًا بين الأجناس يومئذ في الدولة الإسلامية، وهو الذي يكون أخلاق الناس، ولا سيما الشعراء الذين يقولون بانفعالات تفوق غيرهم من الناس^(٤).

والحق أننا لا نستطيع أن نقارن حكاية ابن الأثير المؤرخ، بالصور التي ابتدعها الطائي والتي تعبر عن روح التشفي، فالشاعر كان معاصرًا مأخوذًا بالاعتقاد العام،

(١) المصدر السابق ٢: ٢٠٣.

(٢) المصدر السابق ٢: ٢٠٨.

(٣) أبوتمام وقضية التجديد ص ١٢٩.

(٤) أبوتمام حياته وحياة شعره ص ٢٠٧ - ٢٠٨.

وما أكثر القصص التي تجعلنا نعيش في جو نفسي بعيد عن واقع الأمور، وعلى الأخص إذا كان الأمر يتعلق بالأوضاع السياسية، فقد كان المجتمع نفسه بكل طبقاته يعيش في جو نفسي من الإشاعات والأقاويل التي تصور خيانة الأفشين، وكان أبوتام يعيش مع هذا الجو النفسي متأثراً به، أما ابن الأثير فإنه يحكي أخباراً مضت في عصور سبقتها، وهو بالتالي لا يعاني معاناة من يعيش ذلك العصر، وهل لو كان ابن الأثير واحداً ممن عاصروا هذه المحنة يستطيع أن يكتب ما كتبه، ويظهره على الناس بحيث يوحي لهم بأن الأفشين قد يكون مظلوماً، لو فعل هذا أو فعله أبوتام وصوره في شعره لصار جازاً لمازيار وبابك.

أما مقارنة الدكتور البهيتي شخصية الأفشين بشخصية «ماكبت» عند شكسبير الذي أسبغ عليه ظلالاً من الرحمة^(١)، فإنها مقارنة لا تستقيم، فلم يكن «ماكبت» إلا شخصية من الشخصيات التي يخلقها المؤلف، ويتحكم في عواطفها وتصرفاتها، وهو حرٌّ كل الحرية لا يتأثر بجو نفسي عام أو بسلطة ترغمه على سلوك معين.

فقد كان أبوتام بين بحر متلاطم من الأجواء النفسية العامة التي تؤكد خيانة الأفشين، وبين سلطة الخليفة التي أرادت له هذه الخيانة فهو يعتقد جازماً هذه الخيانة واستحقاق الأفشين الصلب.

واختلف النقاد القدماء حول قوله:

لَا تَسْقِنِي مَاءَ الْمَلَامِ فَإِنِّي
صَبٌّ قَدْ اسْتَعَذَّبْتُ مَاءَ بُكَائِي

واشترك معهم في هذه الخصومة د. مندور في النقد المنهجي، وعلى الرغم من أن الأمدي - وهو الذي كان يتهم ظلمًا بالتعصب على أبي تمام - دافع عن الاستعارة في «ماء الملام» وقبلها، فإن د. مندور يرى أنه لا يجوز أن يعبر عن الشيء المر بالماء

(١) المصدر السابق ص ٢٠٨.

العذب حتى لو استعذب أبوتمام «ماء بكائه»، ثم كيف يقاس ماء الملام بالكأس المرة بل كيف يكون للملام ماء^(١)؟، والحق أن د. مندور في هذا الرأي قديم أكثر من القدماء، فالعذوبة والمرارة للأشياء قد تتحكم فيها الحالة النفسية، بل ربما أدى التغير الفسيولوجي لأجهزة الجسم بسبب بعض الأمراض إلى اضطراب وظائف الأعضاء فلا يعود اللسان يستطعم أو يتذوق، وكذلك الحالة النفسية للإنسان، قد تجعله لا يستعذب شيئاً حتى الماء، أما استعارة الماء للملام فقد وضحتها الأمدي وذكر مناسبتها، وأضيف هنا أن صنعة الفنان لا ترتبط في أغلب الأحيان بمنطقية الأشياء وطبيعتها، وأبوتمام كان فناناً صانعاً، وقد أولع بتحطيم العلاقات السائدة بين التراكيب بحثاً عن المعنى الجديد. والصورة الفنية.

فاستعارة الماء للملام فيه هذا التخطي لتلك الحواجز من الدلالات التقليدية للألفاظ إلى آفاق أرحب من المعاني، والذي يلفت النظر هنا أن في هذا التعبير جناساً تاماً لا يشعر القارئ أو المستمع أنه جاء متكلفاً أو غريباً، ولم يقل النقاد أن الشاعر قد جاء بماء الملام لكي يصل إلى المجانسة مع ماء البكاء، لأن هذه الصنعة لم تعد تستدعي الملاحظة بعد أن صارت من لحمة الصورة ومن نسيجها الحي، ولهذا يجب ألا ننظر إلى التراكيب من خلال الاستعمال المتعارف عليه، فلا محل لاستشهاد د. مندور بأن الماء قد استعمل أما على حقيقته ليدل على الدموع، وأما على سبيل الاستعارة ليدل على شيء جميل.

أما قول د. مندور: «ونحن لا نجد في أي استعمال من هذا استعارة الماء لشيء كرهه كالملام^(٢)» ففيه تقييد لحرية الفنان وتحكيم بمشاعره، فضلاً عن قدم المقياس الذي يعتمد على الاستعمال الشائع والمعروف والذي يعود بنا إلى قضية عمود الشعر.

(١) النقد المنهجي ص ٩٢.

(٢) النقد المنهجي ص ٩٢.

وأبوتمام في أكثر صوره يخرج على هذا التقليد، فهو عندما يتحدث عن الانتصار على (بابك الخرمي) مادحاً الخليفة المعتمد، يذكر ذلك الرعب والهول الذي كان يعانيه الناس عن هذا العدو، الذي هزم الجيوش وقتل القواد وأقلق الخلفاء، وهو في صوره يصدر من معاناة فعلية، فقد عاش هذا الخوف وذلك الرعب، وهذا يجعله ينطلق في اصطياذ المعاني والصور ليأتي بكل جديد ومبتكر فيقول:

خُرِقَ مِنَ الْأَيَّامِ مَدٌّ بِضْبِعِهِ
صُعُودًا وَأَعْطَاهُ بَغِيرِ سُؤَالِ
خَافَ الْعَزِيزُ بِهِ الذَّلِيلَ وَغَوِرَتْ
نَبْعَاتُ نَجْدٍ سُجْدًا لِلضَّالِ
قَدْ أُتْرِعَتْ مِنْهُ الْجَوَانِحُ رَهْبَةً
بَطَلَتْ لَدِيهَا سُورَةُ الْأَبْطَالِ
لَوْ لَمْ يُزَاجِفْهُمْ لَزَاخَفَهُمْ لَهُ
مَا فِي صَدُورِهِمْ مِنَ الْأَوْجَالِ
جَفَّتْ بِهِ النَّعْمُ النَّوَاعِمُ وَانْتَنَتْ
سُرُجُ الْهَدْيِ فِيهِ بَغِيرِ ذُبَالِ
وَأَبَاحَ نَصَلَ السَّيْفِ كُلَّ مَرَشَّحٍ
لَمْ يَخْمَرْزْ دُمُهُ مِنَ الْأَطْفَالِ
مَا حَلَّ فِي الدُّنْيَا فُؤَادُ بَكِيَّةٍ
حَتَّى دَعَاهُ السَّيْفُ بِالتَّرْحَالِ
رُغْبًا أَرَاهُ أَنَّهُ لَمْ يَقْتُلْ إِلَّا
أَسَادَ مَنْ أَبْقَى عَلَى الْأَشْبَالِ^(١)

ويمضي في قصيدته هذه ناشراً ذلك الرونق من الصور التي تهز الإحساس والشعور، فقد استغل صدق عاطفته في انتصار المعتمد على بابك، فحقق به غرضاً وظيفياً للشعر في ذلك الوقت، وحاول أن يفلت من أسر الجفاف الذي يصاحب هذه الوظيفة «المدح» في الغالب.

(١) شرح التبريزي ٣: ١٣٢.

والحق أننا لو طالبنا الشاعر بالتزام الاستعمال المعهود للتراكيب كما يذهب د. مندور لما شعرنا بجمال تلك الصور التي وصف فيها الشاعر الأيام بالخرق عندما رفعت هذا المارق، وسهلت له الانتصارات على المسلمين، ففيها ذلك التجسيم، أو التشخيص الذي اتخذ الطائي مسرحاً له يفتن فيه، لكي ينقل ذلك الاحتقار الذي يكنه الشاعر «لبابك».

وقد تغيرت وانقلبت المعايير التي يرتقي بها الرجال ذرى المجد والشرف، ولخرق الأيام صار العزيز يرهب الدليل، وكأن هذا الرعب قد سرى إلى النبات وإلى الحياة كلها، ثم يستعمل «أترعت» ليعمق الشعور بامتلاء القلوب من الرعب، ثم يؤكد بفيض من الصور، فهو يزاحف ويصارع المسلمين، وقد أهملوا أمره، فصار بحرًا متلاطمًا، بعد أن كان شيئاً هيناً، فالإتراع والمزاحفة والعباب، أجاد الشاعر استخدامها لكي يصور ذلك الخوف الذي ظل ينمو حتى أصبح واحداً من الأعداء الذين ينتصر بهم بابك على المسلمين.

وفي بعض صوره تجد الطائي يحرص على ترصيعها بالزينة اللفظية، قد لا تحس، لأنه ينسج بها تلك الصور فلا تكاد تبين كقوله:

كُلُّ يَوْمٍ لَهُ وَكُلُّ أَوَانٍ
خُلِقَ ضاحكٌ ومالٌ كئيبٌ^(١)

فالطباق بين الضحك والكآبة اختلط بالتصوير، كما يرى د. شوقي ضيف الذي يضيف «وعلى هذه الشاكلة نجد اللون عند أبي تمام يعلق به لون آخر فيغير في شياته وصبغته^(٢)».

ويرى د. البهيتي أنه مع الفكرة وسلامة الذوق لا ينسى في اقتناء الصورة، تلك الحلى اللفظية، فعقله يتزاوج مع حسه معاً^(٣).

(١) شرح التبريزي ١: ٢٩٤.

(٢) الفن ومذاهبه ص ٢٣١.

(٣) أبوتمام حياته وحياة شعره ص ٢١٧.

وهذا التميز في استعمال الاستعارة أضفى على صورته نمطاً خاصاً عرف به، وهو الثرة على قرب المناسبة أو العلاقة بين طرفي الصورة، بل يعتمد في أغلب تلك الصور إلى طلب العلاقات البعيدة التي لا تدرك إلا بالتأمل.

ويرى د. عبده بدوي أنه كان في هذا السلوك يقوم «بانحناء خطيرة في الشعر معادلة لتلك الانحناء التي أخذتها الحضارة من حوله، ولهذا فقد كان يفتت اللغة من أجل الوصول إلى معانيه ويصقلها ويكتفها، وكان يضع بابتكاراته توقيعه الخاص على عوالم شعرية جديدة اكتسبها بالكدح الشديد^(١)».

وهكذا استطاع أبوتمام أن يتجاوز حدود الاستعارة التقليدية التي وضعها القدماء «فجعل الاستعارات في صور موضوعة تحت الباصرة الشخصية»، كما يقول د. جميل سلطان^(٢).

فقوله:

منع الزيادة والوصال سحائب

شم الغوارب جأبة الأكناف^(٣)

استعار فيه شم الغوارب للسحاب، والعلاقة المجازية بينهما بعيدة ولكنها أكثر عمقاً في تصوير ارتفاع السحاب وتراكمه، ولهذا قال أبو العلاء «استعار الشم في صفة السحاب وما يعرف ذلك لأحد قبله^(٤)».

وقد ثار النقد قديماً على هذا، ولكننا الآن نرى هذه الصور عند أبي تمام فيها الكثير من الجدة والتميز، وكذلك قوله:

إذا وعد انهلت يداؤه فأهدت

لك النجح محمولاً على كاهل الوعد^(٥)

(١) أبوتمام وقضية التجديد في الشعر ص ١٣٣.

(٢) أبوتمام د. جميل سلطان ص ٣٩.

(٣) شرح التبريزي ٢: ٣٨٩.

(٤) المصدر السابق ٢: ٣٨٩.

(٥) المصدر السابق ٢: ١١٣.

فالعلاقة بين إهداء النجح وبين كونه محمولاً على كاهل الوعد بعيدة، وهذه التراكيب لا يستطيع أن يخوض عبابها غير الطائي.

وقوله:

فَلَوَيْتَ بِالْمَوْعِدِ أَعْنَاقَ الْوَرَى

وَحَطَمْتَ بِالْإِنْجَازِ ظَهَرَ الْمَوْعِدِ^(١)

فالإنجاز يحطم ظهر الموعد، وعلى الرغم من مخالفة هذه الصورة بعلاقاتها الجديدة لمنطقية الأشياء إلا أن د. البهيتي يرى أن التخريج العقلي كفيل بقبول هذا الوجه، ولكنه يرى أن الاستعارة قبيحة^(٢)، فهو يؤيد الآمدي في هذا الأمر لأن الإنجاز تصحيح للموعد لا تحطيم لظهره^(٣)، غير إن مقياس الآمدي يعتمد على الصحة العقلية المنطقية، وأبوتمام في صوره لا يلتزم بهذا، ثم إن الإنجاز من الناحية التصويرية يمكن أن يقال أنه حطم ظهر الموعد، وهذا هو التوسع في المجاز، فالموعد ثقيل الوطأة على طالب الرشد، يتمنى أن يأتي الإنجاز فيقضي عليه، وأبوتمام بصفته واحداً من طلاب الأعطيات تصطرع في قلبه تلك المعاني، فيعبر عنها بصور قد لا يفهمها إلا من يستطيع إدراك معاناته.

وقوله:

اسْتَنْبَتَ الْقَلْبُ مِنْ لُوعَاتِهِ شَجَرًا

مِنْ الْهَمُومِ فَأَجْنَتْهُ الْوَسَاوِيسَا

ينقل تلك العاناة من الهموم والأحزان، فالقلب ينبت شجراً منها، وثمارها الوساسوس، هذه الصور المترakمة لمكابدة الهموم استخدم فيها الشاعر التكتيف التخيلي، فالصور والأخيلة تتزاحم في النفس لتصل في النهاية إلى حقيقة هذه المكابدة، وكيف أنها تنتهي بصاحبها إلى الوساسوس، فالعلائق بين الاستنبات والشجر والجني، وبين الهموم واللوعة والوساسوس غير مألوفة ولا معروفة وليست منطقية، ولهذا

(١) شرح التبريزي ٢: ٥٣.

(٢) أبوتمام حياته وشعره ص ٢٣١.

(٣) الموازنة ١: ٢٣٠.

فقد لاحظ النقاد القدامى والمحدثون ظاهرة التشخيص والتجسيم عنده، التي ينتزع فيها إلى خلق شخوص للمعاني التي يفور عقله وحسه بها، وهذا الاهتمام بالتشخيص هو الذي حفلت به صور أبي تمام كقوله:

مُقَصِّرُ خُطَوَاتِ الْبَثِّ فِي بَدَنِي

عِلْمًا بِأَنِّي مَا قَصَّرْتُ فِي الْطَلَبِ^(١)

يقول الآمدي: فإن من أعجب العجب خطوات البث في البدن^(٢)، ويرد الأستاذ محمد عطا قائلاً: «ولست أدري لم كان هذا التعبير من أعجب العجب؟ فمما لا ريب فيه أن الحزن ينساب في بدن الإنسان رويداً رويداً^(٣)»، وقد قامت ثورات على أبي تمام، لأنه جعل للعين يداً وللماء خلقاً، وجعل السحاب يرتدي البرق والروض يرتدي البقل وجعل للرياض بطوناً.

وربما كانت نزعة هذا التجسيم واضحة في قوله:

وَرَكَبْتُ يُسَاقُونَ الرُّكَّابَ زَجَاجَةً

مِنَ السَّيْرِ لَمْ تَقْصِدْ لَهَا كَفُّ قَاطِبٍ

فَقَدْ أَكَلُوا مِنْهَا الْغَوَارِبَ بِالسُّرَى

فَصَارَتْ لَهَا أَشْبَاخُهُمْ كَالْغَوَارِبِ

أما التشخيص فيبدو واضحاً في قوله:

نَزَلْتُ مُقَدِّمَةَ الرَّبِيعِ حَمِيدَةً

وَيَدُ الشِّتَاءِ جَدِيدَةً لَا تُكْفَرُ^(٤)

وقوله:

مِنْ كُلِّ زَاهِرَةٍ تَرْقُرُقُ بِالْأَنْدَى

فَكَأَنَّهَا عَيْنٌ عَلَيْهِ تَحَدَّرُ

(١) شرح التبريزي ٤: ٥٤٩ والرواية فيه (خطوات الهم).

(٢) الموازنة ١: ٢٧٩.

(٣) الشاعر أبو تمام - محمد عطا ص ١١٠.

(٤) شرح التبريزي ٢: ١٩٦.

تبدو وَيَخْجُبُهَا الْجَمِيمُ كَأَنَّهَا
عِذْرَاءُ تَبْدُو تَارَةً وَتَخْفَرُ
حَتَّى غَدَتْ وَهَدَاتُهَا وَنَجَادُهَا
فَنَّتَيْنِ فِي خَلْعِ الرِّبِيعِ تَبَخْتَرُ^(١)

ويرى د. شوقي ضيف «أننا يجب أن نفصل هذا الصبغ من التصوير عن الاستعارة، ونصنع صنيع أصحاب البلاغة من الغربيين إذ سموه التشخيص (Personification)، وفصلوه عن المجاز (Metaphor)، إذن كنا لا نقع في عيب أبي تمام ولومه على أساس تصور القدماء ونقادهم لهذا الجانب من التصوير^(٢)».

والحق أننا لسنا في حاجة إلى هذا التقسيم، بل يكفي أن يكون التشخيص فرعاً فنيا يندرج تحت فن الاستعارة، فالهروب من الوقوع في عيب أبي تمام لا يحتاج إلى أن نلجأ إلى إدخال مسميات جديدة ثم نجعلها فنوناً خاصة، بل يكفي أن نتذوق هذه الفنون وأن نفهمها تحت أي مسمى من المسميات.

وعلى الرغم من هذا التفرد من أبي تمام فإن طريقته لم تصدم القدماء فقط بل صدمت المحدثين أيضاً، وجعلت بعضهم يهتز ولا يكاد يوفق لاختيار المناسب من الصور والمعاني، بل يعمد إلى الصورة الرائعة فلا يجد منها أثراً للجمال في نفسه، بعد أن اختل توازن التذوق عنده وذلك كما رأى أنيس المقدسي في قول أبي تمام السابق:

وَرَكِبَ يُسَاقُونَ الرِّكَابَ رُجَاجَةً
مِنَ السَّيْرِ لَمْ تَقْصِدْ لَهَا كَفُّ قَاطِبٍ

ويقول «وأنت لا تحتاج إلى تأمل كثير لترى شدة التعسف في هذه الاستعارة» ويقول أيضاً «إن أبا تمام كثيراً ما يأتي بالاستعارة دون أن يراعي التناسب بين الحقيقة والمجاز^(٣)».

(١) المصدر السابق ٢: ١٩٥.

(٢) الفن ومذاهبه ص ٢٣٦.

(٣) أمراء الشعر العربي في العصر العباسي - أنيس المقدسي - ص ١٩٧.

ما معنى التعسف وكيف جاء في بيت أبي تمام السابق؟؟، لا يذكر لنا الأستاذ أنيس من هذا شيئاً، ربما كان عمق الصورة وعدم سطحياتها هو ما يعنيه بالتعسف، وفي هذا شيء غير قليل من البعد عن تذوق الصور عند أبي تمام، أما مراعاة التناسب بين الحقيقة والمجاز فهذا أمر تقليدي لا نعتد به في هذا الوقت، ولم يكن يؤمن به الطائي في ذلك العصر، وقد ذكرت هذا في الصفحات السابقة.

كذلك وجدت أن بعض النقاد يحمل معاني أبي تمام ما لا تحتل، ويفهم من صوره أبعاداً ربما كانت مناقضة لما قصده الشاعر، يقول د. أسعد محمد علي إن في قول أبي تمام:

وإنَّ صرِيحَ الحَزْمِ والعزمِ لأمْرِي
إذا بلغْتُهُ الشمسُ أن يتحوَّلَا

«معنى يدور حول واجب الإنسان الطليعي المستنير الذي وصلت إليه أشعة الهداية والسعادة وأحب هذا الإنسان الصريح أن يتحول بذاته وبغيره؟، فيتحول من حالة الجمود إلى حالة الإبداع والتحرك.... إلخ^(١)». وهذه معان لم ترد إلى ذهن الشاعر، ولا تؤدي إليها ألفاظ أبياته، فهو بكل بساطة وبدون تعقيد يرى أن الحكيم هو الذي يسرع إلى تجاوز وترك ما يؤذيه، وقد شرح المرزوقي البيت بقوله «أي إذا بلغته الشمس وقد استغنى عنها أو خاف التأذي بها أن يتحول^(٢)».

فلم يرد أبوتام بالشمس شمس السعادة والهداية، وإنما أراد أن المرء يجب عليه أن يبحث عن الحياة التي يطمئن فيها، ويشعر بالأمان فإن تغيرت ظروف الحياة من حوله، فإن صريح الرأي وحكيمة تقتضي أن يترك هذا النمط من الحياة ليجتهد عن حياة ومكان أكثر أمناً واستقراراً، فالشمس هنا ترمز إلى التغير إلى الأسوأ، أي نقيض ما شرحه المؤلف، ثم وصفه الإنسان بالمستنير والطليعي، وهذه معان لا نرى لها من ألفاظ البيت وصوره دليلاً.

(١) الإنسان والتاريخ في شعر أبي تمام د. أسعد أحمد علي ص ٩٢.

(٢) شرح التبريزي ٣: ١٠٦.

والنزوع إلى التجديد عند أبي تمام يجعله يقع على معان دقيقة لا يستطيع العقل العادي أن ينفذ إليها، فتأتي صورته وقد بنيت بنياناً غريباً لم يعهد كقوله:

ولا تَرَيْنَ البُكَاءَ سُبَّةً

وَأَلْصَقَ جَوَى بلهيبٍ رواء^(١)

فأدوات هذه الصورة غير مألوفة ولم يستعمل رواء مع اللهب قبل الطائي. ويقول:

هَزَزْتُ لَهُ سَيْفًا مِنَ الكِيدِ إِنَّمَا

تُجَذُّ بِهِ الْأَعْنَاقُ مَا لَمْ يُجَرَّدْ^(٢)

فانظر كيف أخذ الشاعر هذه الصورة ثم قلبها على وجهها واستخرج تلك الأخيلة المكثفة فالكيد سيف يهز في وجه الأعداء، ولكنه لا يجرد، لأنه لو جرد لتحذر المكيد وبطل فعله، فأخرج الشاعر عناصر الصورة عن طبيعتها لكي يصل إلى طبيعة أخرى يراها مميزة في الكيد الذي هو كالسيف في المضاء إذا كان في غمده ولم يجرد.

وهذه صنعة التي تجلى فيها بكل عظمة، فقليل إنها مذهب الطائي الخاص، وهو طلب العلائق البعيدة بين قسمات الصورة.

وتحقيق الجديد عند أبي تمام قد تعترضه قيود اللغة فيحطمها ورسوم البلاغة فيخرج عنها، وذوق الناس فلا يعبأ به، فهو ثائر مجدد «وهو في هذه الثورة لا يعبأ بشيء، يحطم القيود، ويعبر الحواجز ويأبى على الشعر إلا أن يكون فكرة قبل أن يكون شعوراً، لا يريده غذاء الفطرة وإنما يريد أولاً غذاء العقل وهو يلتبس أيضاً أن يرضى الشعور ولكن ذلك يأتي تالياً^(٣)».

وهذا هو عماد صنعته، هذا الفوران الدائم والعنفوان الذي ينتال على كل صورته، فإذا هي موسومة بخاتمة، ومهمورة باسمه، «وصبغة كل فنان هي جزء لا يتجزأ من

(١) شرح التبريزي ٤: ١٢. وفي النسخة الأندلسية من ديوان أبي تمام برواية أبي علي القالي «بتحبيب رواء»، النسخة الأندلسية من ديوان أبي تمام، مرجع سابق ص ٤٣٨.

(٢) المصدر السابق ٢: ٣٠.

(٣) أبوتمام حياته وحياة شعره ص ١٩٣.

صميم أسلوبه فإن الطراز الفني إنما يعني طريقة الفنان الخاصة في معالجة المادة وتنظيم الأحجار أو الألوان أو الأنغام، بحيث تفرض على تلك المادة تلك الصبغة الشخصية التي تؤكد ما له من حرية بإزاء شتى المعطيات أو النماذج، ولكن من واجبنا أن نضيف إلى ذلك أن الأساليب المهنية التقنية لأي فنان، إنما تنطوي منذ البداية على معان شخصية لا تكاد تنفصل عن أسلوبه في المعيشة أو طريقته في النظر إلى العالم، ومعنى هذا إنما هي توقيع (Signature) يحمل طابع صاحبه^(١).

وهذه الحرية هي التي كان الطائي يطلبها من وراء هذا البحث عن تلك الغرابة في الصور والتراكيب، والنقاد المتقدمون يرون أن هذا تكلفاً وتصنعاً، والمحدثون لا يخرج كثير منهم عن السير على خطى المتقدمين في هذه المعالجة، بل يحاولون الهروب من نقد المتقدمين إما بمحاولة تذوق الصور من خلال مقاييس تقليدية، أو بإضافة مسميات جديدة إلى فن البلاغة لإعادة الفن الشعري مرة أخرى إلى حظيرة المنهج التعليمي الذي بدأه السكاكي.

والفن في ذاته ليس إلا صناعة متأنية، إنه ليس أحلاماً ولا إلهاماً خالصاً، بل هو في عملية تنظيم هذا الإلهام وتلك الأحلام، وهؤلاء الذين يرفضون تصنيع الفنان بين النقاد المحدثين، كالدكتور مندور مثلاً، يغفلون عن حقيقة هامة وهي أن الخيال وحده لا يكون جوهر الفن، كما أن العاطفة وحدها لا تكفي لتفسير العمل الفني «فليس الفن مجرد وجدان أو عاطفة أو حلم أو خيال، وإنما هو أيضاً خلق وصناعة أو إنتاج ومهارة، ومعنى هذا بعبارة أخرى أنه لا يمكن أن يكون هناك فن إن لم تكن هناك قدرة على تنظيم الأحلام وبعثها في جسم معين هو ما نسميه بالأثر الفني، وسواء قلنا إنه لعب ولهو أم قلنا إنه إسقاط لإلهام الفنان وانفعالاته ومزاجه، أم قلنا إنه مجرد تعبير عن الماهيات فإننا لن نستطيع أن ننكر في جميع هذه الحالات أنه لابد أن يقرن الفن بنشاط تركيبي إبداعي يكون هو الأصل في كل عمل فني^(٢)».

(١) مشكلة الفن د. زكريا إبراهيم ص ٩٠.

(٢) مشكلة الفن د. زكريا إبراهيم ص ١٨.

هذه الروعة التصويرية في شعره وقدرته الفائقة على التخيل جعلت بعض الناقدين المحدثين يرى أن أبا تمام يستطيع أن يقول شعراً تمثيلاً لو أتيح له الاطلاع على شعر اليونان التمثيلي وملاحمهم^(١).

تلك الصور الفنية السابقة التي تتشح بأردية من العقلية والذهنية كانت أثراً من آثار عقله المتوقد ذكاء الذي استطاع أن يسيطر على أخيلته ويصوغ منها لغة شعرية عميقة المعاني، غير أن الدكتور مندور يرى أن كلاً من أبي تمام والبحري يمثلان مذهب الكلاسيكية الجديدة فشعرهما ليس له علاقة بنفسيهما^(٢).

ويؤيد هذا الدكتور عبده بدري فيقول: «إن أبا تمام يظل شاهداً للطبيعة أو معلقاً عليها أو مستنبطاً منها قضاياها ولكنه لا يحل فيها ولا يتوحد بها^(٣)».

أما إن الكلاسيكية الجديدة قد مثلها شعر أبي تمام فلاشك في هذا، فالصور العقلية التي سبق أن عرضتها فيها هذه الروح، وأما أن يكون شعره خالياً من أصداء نفسه ومشاعره فإنني أعتقد أن في هذا كثير من التجني عليه، لأنه انفعل بأحداث عصره سجلها ناقلاً هذا الانفعال في صور رائعة كموقعة عمورية و صلب الأفسشين والانتصار على بابك.

كما أن الطائي لا يحرمنا من صور فنية يسكب فيها عواطفه ويمزج بها شعوره لتكون أقرب إلى ما نسميه اليوم بالصور الفنية الرومانسية، كقوله يصور عنف القتل وضرارة الحرب:

لَا يَوْمَ أَكْثَرُ مِنْهُ مَنْظَرًا حَسَنًا
وَالْمَشْرِفِيَّةُ فِي هَامَاتِهِمْ تَخْدُ
انْهَبَتْ أَرْوَاحَهُ الْأَرْمَاحَ إِذْ شَرِعَتْ
فَمَا تُرَدُّ لَرَيْبِ الدَّهْرِ عَنْهُ يَدُ

(١) الشاعر أبو تمام محمد عطا ص ١٠٢.

(٢) النقد المنهجي ص ٣٤٨.

(٣) أبو تمام وقضية التجديد في الشعر ص ٩٣.

كأنها وهي في الأوداج والغنة
وفي الكلى تجد الغيظ الذي نجد^(١)

فالبيت الثالث فيه ذلك الشعور بالتشفي في القتل وقد أسبغه الطائي على الرماح، وهو شعر إنساني ولكنه يقرب من الهمجية والحيوانية، ولهذا استعمل «الولغ» الذي هو من صفات الحيوان، ولكن هذا «الولغ» من الرماح في كلى ودماء الأعداء يدفعه غيظ وحنق شديداً.
وكقوله:

شجاً الريح فازدادت حنيناً لشجوه
وأحدث شجواً في بكاء الحمائم^(٢)

فالصور الشعرية هنا تنضوي تحت غطاء عاطفي حزين، فقد فقدته قد هيّج الريح فعظم حنينها وأشجأها، كما صار بكاء الحمائم أكثر شجواً، فبكاء الحمائم وصوت الريح، لم تعد موضوعات خارجية ينقلها الشاعر بأسلوب تصويري جاف، بل جعلها جزءاً من مشاعره وأحاسيسه ومشاركة له في حزنه وشجوه.

وأما الأطلال والنوى وغيرها، فلم تعد موضوعات جامدة، بل نفخ فيها الطائي من روحه ومشاعره، واستخدمها رموزاً لمعاناته وجزعه، كقوله:

طَلَّ الجميع لقد عَفَوْتُ حَمِيداً
وكفَى على رُزْئي بذاك شهيداً

ولم يفهم النقاد القدامى معناه إلا المرزوقي^(٣) وقد هاجمه الآمدي في الموازنة^(٤).
فالموضوعات التقليدية كذكر إقواء الديار وتعفيها استخدمها الطائي من خلال رؤية شعرية خاصة وهذا الذي أزعج التقليديين، ولم يلحظه المحدثون.

(١) شرح التبريزي ٢: ١٧.

(٢) المصدر السابق ٣: ٢٥٨.

(٣) شرح التبريزي ١: ٤٠٥ والهوامش.

(٤) الموازنة ١: ١٦، ص ٤٤٧.

كقوله أيضاً:

أَثَافِ كَالْخُدُودِ لُطْمَنْ حُزْنًا
وَنُؤْيٍ مِثْلَمَا انْفَصَمَ السَّوَارُ

وقد سبق أن تحدثت عن ذلك الجو النفسي العميق الذي ينتظم لطم الأثافي حزنًا
وتثلم النوى كالسوار المنفصم^(١) فهي صور تعكس ذلك الألم والحزن.

وكقوله:

لَوْ قِيلَ مَا كَانَ مَزُورًا بِهَا
إِذَا لَسَرَّ الرَّبْعُ بِالرَّابِعِ^(٢)

فالربع يسر بذكر المحبوبة، وهنا صنعة في جناس غير ملحوظ في «الربع والرابع»
بل ذاب في العاطفة السارية في البيت.

وكقوله:

هَرَمْتُ بَعْدِي وَالرَّبْعُ الَّذِي أَفَلَتْ
مِنْهُ بُدُورُكَ مَعْدُورٌ عَلَى الْهَرَمِ^(٣)

وكقوله:

إِنْ شِئْتَ أَلَا تَرَى صَبْرًا لِمَصْطَبِرٍ
فَانْظُرْ عَلَى أَيِّ حَالٍ أَصْبَحَ الطَّلُّ^(٤)

فتغير حال الطلل لم يعد يهيج ذكرى الأحبة، ويستدعي صورًا وذكريات لعشيات
الحمي فقط، وإنما صار عاشقًا ينبض قلبه بأحاسيس الشاعر فيبلى لفراقهم ويهرم،
والشاعر هنا يمزج الأسلوب الشرطي وهو نمط منطقي من التفكير «أن شئت ألا ترى

(١) الفصل الثاني من الباب الثاني ص ١٩٢.

(٢) شرح التبريزي ٢: ٣٥١.

(٣) شرح التبريزي ٣: ١٨٤.

(٤) المصدر السابق ٣: ٦.

صبراً لمصطبر» برابطة شعورية يعلق عليها الجواب «فانظر على أي حال أصبح الطلل»
إذ لولاها لما كانت هناك أية مناسبة منطقية بين جملة الشرط وجوابها.

وينقل بعض الوشاة إلى أحمد بن أبي داود - وهو من هو في الرئاسة والتسلط^(١)
- أن أبا تمام قد نال من مضر، وهذا أزعج الشاعر جداً فأسرع يعتذر إليه بقصائد
عديدة، وفي هذه الأبيات يصور قلقه من هذه الوشاية يقول:

أَتَانِي غَائِرُ الْأَنْبَاءِ تَسْرِي
عَقَارْبُهُ بِدَاهِيَةٍ نَادٍ
نَثَا خَبِرُ كَأَنَّ الْقَلْبَ أَمْسَى
يُجَرُّ بِهِ عَلَى شَوْكِ الْقَتَادِ
كَأَنَّ الشَّمْسَ جَلَّتْهَا كَسُوفُ
أَوْ اسْتَنْثَرْتُ بِرَجُلٍ مِنْ جَرَادٍ^(٢)

فالعقارب السارية ليلاً، والقلب يجرب به على شوك القتاد والكسوف المرعب والجراد
بجيوشه التي تحجب الشمس، كلها موضوعات استخدمها الطائي صوراً لينقل لنا
شعوره بالخوف والرعب والقلق من هذه الوشاية التي لو أصابت هدفها فإن مآل الشاعر
سيكون وخيماً، وسينزل به البلاء الأعظم.

وتهتز نفسه ومشاعره اهتزازاً عنيفاً وهو يرى صبيّاً يحتضر فيرثيه ببكائيه مؤثرة
يصور فيها هلعه من الموت منها قوله:

يَرُدُّ أَنْفَاسَهُ كَرْهًا وَتَعْطِفُهَا
يَدُ الْمَنِيَّةِ عَطْفَ الرِّيحِ لِلْغُصْنِ
يَا هَوْلَ مَا أَبْصَرْتُ عَيْنِي وَمَا سَمِعْتُ
أَذْنِي فَلَا بَقِيَتْ عَيْنِي وَلَا أَذْنِي

(١) هو أبو عبد الله بن أحمد بن أبي دؤاد فرج بن جرير الإيادي كان فصيحاً مفوهاً، وشاعراً جواداً ممدحاً، وكان رأساً
في التجهّم ومعتزلياً وهو الذي أفتى بقتل الإمام أحمد بن حنبل، وكان له القبول التام عند المأمون والمعتصم
وهو أول من افتتح الكلام مع الخلفاء، وكانوا لا يبدؤهم أحد حتى يبدؤه، ولد سنة ١٦٠ بالبصرة وتوفي سنة ٢٤٠
(وفيات الأعيان ١: ٨١).
(٢) شرح التبريزي ١: ٣٧٥.

لم يبقَ من بدني جزءٌ علِمْتُ بهِ
إلا وقد حلَّه جزءٌ من الحَزَنِ
كان اللحاقُ بهِ أولى وأحسنَ بي
من أن أعيشَ سقيمَ الروح والبدن^(١)

والأبيات تنضح بهذا الاحتضار، وكأن الشاعر هو الذي يحتضر غير أن احتضاره مستمر لن ينتهي بالموت كالصبي، لهذا فهو يتمنى الموت كي لا يعيش سقيم الروح والبدن.

فأين أولئك الذين ادَّعوا انفصال شعر أبي تمام عن نفسه وعاطفته؟ أين هم من الصور التي عرضناها - وغيرها كثير - في شعره؟ ولماذا لم يلتفتوا إليها؟

أما عن الصنعة في صوره، فهي واضحة، وقد يبالغ فيها لتصل في بعض الأحيان إلى الجمود والجفاف الحسي، هذه الصور كما وجدها الدكتور عز الدين إسماعيل عند ابن المعتز^(٢) موجودة عند كل شعراء تلك العصور، وذلك لأن النقاد في تلك الفترة قد وجهوا الشعر وجهة خاطئة، فكبلوه بقيود التقليد وعمود الشعر، وما إلى ذلك من المواضع التي حددت كثيراً من مجالات الإبداع أمام الشعراء، كما أن هؤلاء النقاد قد تحكموا في أذواق الناس وفرضوا عليهم نمطاً من المفاهيم التذوقية، مما جعل الشعراء يحاولون إرضاء أولئك النقاد بالالتزام بهذا التقليد ليحققوا لشعرهم شيئاً من السيورة بين الناس.

بالإضافة إلى ذلك كله هناك الوظيفة الغالبة على الشعر في تلك العصور وهي التكسب والمدح، فالشاعر محترف للمهنة يكسب بها قوت عيشه ويطمح أن ينال بها بعضاً من الأعطيات والمناصب السياسية.

(١) المصدر السابق ٤: ١٤٦.

(٢) الأدب وفنونه ص ١٣٩ - ١٤٠.

تلك الظروف مجتمعة كبلت الشاعر وأفقده حريته التي سبق أن تحدثت عن ضرورتها للفنان، ولهذا فعندما يحاول بعض أولئك الشعراء أن يلتزموا بتلك القيود فإنهم يقعون «أحياناً» فريسة للجمود والسطحية والحسية أو «آلية الصناعة»، وهي صفات لم تكن غالبية على الشعر على الرغم من ظهورها أحياناً في شعر بعض الشعراء للأسباب التي سبق أن تحدثت عنها، ولم يكن ابن المعتز هو الذي عثر تلك العثرة فقط فقد قال أبونواس:

تبكي فَتُذْري الطلَّ من نرجس
وَتَمْسَحُ الوردَ بِعُنَابٍ^(١)

وتبعه أبوتمام فقال:

لها من لوعة البين التدام
يُعيدُ بنفسجاً وردَ الخُود^(٢)

فالصورة المتهمة في بيت أبي تمام خالية من أي دور للخيال، فهي لا تعدو أن تكون عملية التقاط المشابه الحسي للصورة المراد وصفها، أو على الأصح اختيار اللون المناسب، وهذا هو الإغراق في الحرفية، والانتقال بالصنعة الشعرية إلى آلية جافة يقول العقاد:

«فأعلم أيها الشاعر العظيم، أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبهه، وإنما مزيته أن يقول ما هو ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به..... وإذا كان وكذك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر ثم تذكر شيئاً أو أشياء مثله في الاحمرار، فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد، وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان، فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس^(٣)».

(١) تحرير التعبير ص ١٦٤ والصناعتين ص ٢٠٧.

(٢) شرح التبريزي ٢: ٣٣.

(٣) الديوان ص ٢٠ - ٢١.

فالصور في هذا البيت لا فضل للشاعرية فيها، وكأني بالشاعر أتى إلى الطبيعة ليلتقط فيها صوره فلم يحظ إلا بمجموعة من العلاقات الميتة، علاقات لبها المشابهة المجردة والتماثل الظاهري لا المشابهة الوجدانية «إن جاز هذا التعبير».

أضف إلى ذلك أن الحزن الذي حاول أن يصوره أبوتمام في لطم الخدود يستقل بالشطر الأول، بينما جاء الشطر الثاني غريباً عنه جافاً، فالعاطفة كادت تترقرق في الشطر الأول ولكنها تجمدت فيه، وكأن شاعرنا يشعر بوطأة هذه القيود ويبرم بتلك الأغلال فيحاول التحليق والفكك من أسرها فيظهر علينا بشاعرية فياضة، تجعل من تلك الموضوعات التي جاءت جامدة في بيته السابق، صوراً لمعاناته، وبوتقة لمشاعره، وكأنك ترى - كما سبق القول - في ديوانه شاعرين أحدهما أجاد في فنه وفي صوره فجاءت غنية عميقة تنضح إحساساً وشاعرية، وآخر أقعدته قيود التقليد، وشلته المواضعات التي كانت سائدة في عصره، ولم يلتفت أكثر النقاد المحدثين إلى دراسة شخصيته الشعرية من جميع النواحي، فكان اهتمامهم بناحية من نواحي فنه المتعددة، فإن كانت إيجابية كان حكمهم على كل شعره بأنه قد سما للثريا، وإن كانت التفاتتهم إلى التعقيد في شعره وإلى السطحية في صوره، جاءت أحكامهم على كل شعره بما يجعلك تزدريه شاعرًا وتحطه عن قدره، وقد تتضح مواقف هؤلاء النقاد عندما أناقش مقاييسهم في نقدهم لأبي تمام وهذا هو الفصل التالي.

الفصل الثالث

مقاييس المحدثين في نقد أبي تمام

عندما احتدمت الخصومة حول أبي تمام في أثناء حياته، وتأجج أوراها بعد مماته واستمرت زمناً طويلاً، لم يدرك بخلد هؤلاء المتخاصمين أن يخلو أي عصر من عصور التنوير من بحوث تتناول شعر هذا الشاعر العظيم وحياته.

والحقيقة المؤلة هي ما حدث في عصرنا الحاضر، فقد أهمل هذا الشاعر، ولم ينل ما يستحقه من الدراسة والبحث.

ففي الوقت الذي حظى فيه بعض الشعراء الجاهليين والإسلاميين بدراسات مستفيضة عن حياتهم وفنهم الشعري، وبينما يتناول كثير من الباحثين في عصرنا الحاضر حياة المتنبي والبحتري وأبي نواس وغيرهم من شعراء العصر العباسي، تناسى هؤلاء بشكل يكاد يكون تاماً ذلك المعلم الأول لكثير من هؤلاء وقائدهم ورؤسائهم، ولم يلتفتوا إليه إلا من خلال دراسات عرضية، وإسهامات صحفية بعيدة عن الروح العلمي، والدرس المنهجي، فتناثرت هذه البحوث، كثيرها لا غناء فيه، وقليلها لا يشفي الغلة، ولم أتيقن السبب الحقيقي وراء هذا النكوص عنه والازورار عن تناول إنتاجه الشعري بالدراسة النقدية الحديثة، وربما وقع في نفسي شيء من اعتقاد بأن ما منعهم يكمن في عقبتين:

أولاهما: الغموض الشديد الذي لف حياته، وقلة أخباره، وربما يعود هذا إلى محاولات خصومه طمس كل معالم حياته، وتأليف الروايات عن أصله وعروبته وتنقلاته وأسفاره.

أما ثانيتهما: فغموض شعره، وصعوبة طريقته، فصوره لا يدركها ذهن إلا بعد طول تفكير وأناة.

وألغازه تعكس تلك الثقافة الواسعة التي تهيأت له، والتي لم تنتهياً لنقاد عصره، فما بالك بنقاد عصرنا، وهكذا كان الغموض في حياته أو في شعره، أهم سبب صرف عنه جهود كثير من النقاد المحدثين، وجعلهم لا يطبقون صبراً على مآطلته لكشف أسرار حياته، وللوصول إلى كنه صورته الشعرية.

وربما كانت أهم محاولة لكشف هذا الغموض تلك التي قام بها الدكتور نجيب البهيتي في كتابه «أبوتمام حياته وحياة شعره»، والتي اعتمد فيها على المنهج التاريخي واتخذته وسيلة للوصول إلى بعض القضايا النقدية، فهو يبدأ بالحديث عن طيئ وصحة نسب أبي تمام فيها، ثم ينتقل إلى الحديث عن حياته ويربط قصائده بأطوار تلك الحياة، ويحاول أن يستخرج من تغير تلك الأطوار علامات على الظواهر الفنية التي طرأت على شعره، ويعزز الحوادث التاريخية وأسفاره وأطوار حياته بما يلائمها من شعره وقصائده، وتتناثر في ثنايا تلك الدراسة، نظرات نقدية لا تخلو من عمق في أغلب الأحيان.

وسأعرض لبعض تلك القضايا بشيء من التفصيل في صفحات قادمة، ولكنها لمحات قصيرة لم يسهب المؤلف في الحديث عن كل ظاهرة إسهاباً يشتمل على التحليل والتعليل وإنما هو طرح لتلك القضايا ومسبباتها، ثم عندما يأتي في الفصل السادس ليتحدث عن الخصائص الفنية لشعره لا يحاول تركيز تلك الخصائص التي سبق أن نثرها في الأبواب السابقة، وإنما يقصر الحديث على استعراض ما تبقى من ظواهر فنية في ألفاظ شعره ومعانيه، في صفحات لا تزيد على الثلاثين، ولكنها مع هذا تظل دراسة رائدة، توخى فيها الإسهام في إمطة اللثام عن غموض شعر هذا الشاعر وغموض حياته.

ثم يأتي الدكتور عبده بدوي دارساً قضية التجديد في شعر أبي تمام من خلال كتابه «أبوتمام وقضية التجديد في الشعر».

وهي المحاولة الثانية التي أراها جديرة بالتسجيل والدراسة هنا فقد قدم لها بمقدمة لخص فيها منهجه في دراسة أبي تمام الذي يعتمد على الترتيب العقلي والمنطقي، فهو منهج تقليدي يبدأ بتلخيص حياة أبي تمام ونشأته وثقافته، ثم يتحدث عن أغراضه الشعرية، ثم يناقش الخصائص اللفظية ومعانيه، ويحاول في نهاية بحثه أن يستخرج سمات مذهبه من خلال دراسته للاستعارة والتشبيه والجناس والطباق. وقد بدأ كتابه بمقدمة أنهاها بما سبق أن أثرته عن ظلم النقاد لأبي تمام قدمائهم ومحدثيهم.

ويرى أن أبا تمام - صار في نهاية الأمر - أثيراً لديه بعد أن عاش زمناً يكرر ما يقال عن تعقيداته وغموضه^(١)، والحقيقة أن الباحث في كتابه حاول أن يقفز فوق تلك الأحكام النقدية القديمة التي لم تتحدث عن غموض شعره وإغرابه، ولكنها قفزة بالغ فيها المؤلف فلم يلتفت كثيراً إلى بعض الجوانب السلبية في شعره.

والناقد يجب ألا ينطلق في بحوثه من أرضية مناصرة أو معادية وإنما يجب أن يتحرى العدل والدقة ما استطاع إلى ذلك سبيلاً، وقد دفع هذا الانتصار المطلق لأبي تمام الباحث إلى مزلق المبالغة في الاستدلال، وهذا واضح في قبوله بما يقال عن أثر الفرس في التزيين والنقش وأسلوب النممة والدوائر والمربعات والأشكال الهندسية في شعر أبي تمام، وكذلك ما قيل عن أثر المانوية في طباقاته وفكرة التضاد في شعره.

كما أنه في كثير من الأحيان يعتمد على آراء النقاد القدماء في شعر أبي تمام ويكتفي بها ولا يعتمد على التحليل والتعليل، كدراسته لجناس وطباق أبي تمام، وكذلك جاء حديثه عن الاستعارة عنده دون أن يتناول بيتاً واحداً من أبياته بالتحليل، وإنما

(١) أبوتمام وقضية التجديد في الشعر ص ١٢.

اقتصر الأمر على استعراض سريع لأقوال بعض النقاد المحدثين والقدامى في هذا الفن، ومحاولة إيجاد علاقة ما بينه وبين فنون الصناعات الدقيقة التي كانت سائدة في ذلك العصر!!.

أما دراسة الدكتور محمود الريدائي عن «الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام» فقد انصرف أغلبها إلى ذكر العلماء الذين تحدثوا عن شعره مع إثبات آرائهم، وينقل كثيراً من عباراتهم دون تعليق يستحق الذكر عدا بعض العبارات السريعة، وكأنه في استعراضه لهؤلاء العلماء يصنف كتاباً للتراجم، دون أن يشفع هذه الدراسة برأيه في فن أبي تمام الشعري^(١)، وكأنه أحس بهذا، فكتب مؤلفاً مستقلاً عن «الفن والصناعة في مذهب أبي تمام»، وقال في مقدمته: «درست هذه الحركة في كتاب أفرده لها وفرغت منه منذ مدة وجيزة، ولكنني لمحت في ذلك الكتاب ثغرة وهي أن قارئ كتاب الحركة النقدية التي نشأت حول فن أبي تمام يلح عليه التساؤل، وهو يمضي في قراءة الكتاب ما مذهب أبي تمام هذا الذي دارت حوله هذه الحركة النقدية وما خصائص هذا المذهب؟»^(٢).

ولا أريد أن أجادل في أن المدة التي استغرقها في دفع كتابه الثاني إلى المطبعة لم تكن وجيزة، فمقدمة كتابه «الحركة النقدية حول أبي تمام» كتبت في (٦٧/١٢/١٦)، ومقدمة هذا الكتاب جاءت بعد أربع سنوات في (٧١/٤/٢٥) وليست هذه فترة وجيزة ثم إن الالتفات إلى ما تضمنه هذا البحث الفني الجديد لا يضيف شيئاً إلى كل ما عرفناه عن مذهب أبي تمام من خلال آراء القدماء، كذلك جاء نهجه تقليدياً يتحدث عن عناصر مذهب أبي تمام في البديع «الاستعارة - الجناس - الطباق - حسن التخلص - الاستطراد»، ثم يناقش ألفاظه في فصل مستقل ومعانيه في فصل آخر، ثم ينفرد الفصل الأخير للحديث عن العمل الشعري، ويعتمد على رأي ابن طباطبا في (عيار الشعر)^(٣).

(١) الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام د. محمود الريدائي - دار الفكر - بيروت.

(٢) الفن والصناعة في مذهب أبي تمام - د. الريدائي - المقدمة ص د.

(٣) الفن والصناعة في مذهب أبي تمام ص ١٨.

وفي دراسته كلها لا يخرج عن آراء القدماء في القضايا النقدية التي ناقشوها. وتناثرت بعد ذلك عدة دراسات عن أبي تمام جاء بعضها في كتيب صغير، كدراسة عمر فروخ وعبدالعزیز سيد الأهل ومحمد عطا ود. جميل سلطان، وجاء البعض الآخر منضوياً تحت دراسات عامة للفن الشعري في العصر العباسي ككتاب أنيس المقدسي ود. شوقي ضيف ود. مندور^(١).

وهكذا بان أن الطائي الكبير لم يعامل نقدياً في العصر الحديث بما يتفق ومكانته في الأدب العربي القديم، ولم تخصص له دراسات فنية لاستكناه عبقرية الشعرية وفنه الأصيل، الذي تزداد روعته كلما مرت عليه الحقب وتعاقبت العصور.

هؤلاء المحدثون كانت لهم مقاييس فنية استخدموها في دراستهم لأبي تمام يمكن إدراجها تحت أربعة أقسام، منها ما يتعلق بالأسلوب وأثر ثقافته وما قيل عن أصله الرومي في شعره، وهناك المقياس الذي يناقش صدق العاطفة وهو الذي يدور حول الأغراض الشعرية الرئيسية: المدح، والثناء، والحب، والغزل، ثم يستخدم المحدثون المقياس النفسي منهجاً لدراسة أبي تمام وشعره، وأخيراً هناك المقياس الفني الذي ناقش بعض الظواهر الفنية في شعره.

وسأحاول في هذا الفصل تعرف تلك المقاييس معلقاً عليها شارحاً وجه القصور فيها.

أولاً: المقياس الأسلوبي (أصله وثقافته - أثرهما في أسلوبه الفني)

أول هذه المقاييس ما تناوله بعض الباحثين عن أصله اليوناني ومحاولتهم جره إلى دائرة التأثير الفني بالأجناس الأعجمية. وهي تهمة أطلقها المستشرقون^(٢) وتبعهم كما هي العادة بعض الباحثين العرب وصاروا يتشدقون بها دون سند علمي أو

(١) أمراء الشعر العربي في العصر العباسي - أنيس المقدسي، الفن ومذاهبه - د. شوقي ضيف، النقد المنهجي عند العرب - د. مندور.

(2) *The Encyclopaedia of Islam*, Vol. I, p. 153.

برهان^(١)، ولا يعني من هذا الاختلاف إلا ذلك الادعاء المرتجل عن تأثير هذا الأصل الأجنبي في إنتاجه الفني، فهناك ناحية هامة أود لفت الأنظار إليها في هذا المقام، هي أن هؤلاء الذين يتهمونه وأولئك الذين يدافعون عنه غابت عنهم حقيقتان هامتان. أولاهما: أن هناك فرقاً بيناً بين الرومية واليونانية، فالدكتور عبده بدوي يقول: «إن الدكتور طه حسين حاول جذبه بعنف إلى دائرة التأثير اليوناني في ضوء القول بروميته^(٢)».

فهذا خلط بين الرومية واليونانية، فالرومية أعم من اليونانية وهي وصف لتلك الشعوب التي كانت منضوية تحت حكم الدولة البيزنطية، أما اليونانية فلا تشمل إلا الشعب الذي يقطن تلك البلاد «اليونان» أو بلاد الأغريق، «فالرومية لا تساوي اليونانية والروم ليسوا اليونان، ليسوا اليونانيين الذين نعرفهم في التاريخ القديم والذي يسمون الإغريق، وليسوا اليونانيين الذين عاشوا في العصر العباسي في بلاد الإغريق وجزرها، وإنما هم ساكنو الإمبراطورية البيزنطية، والحقيقة أن كلمة رومي أو بيزنطي ليس وصفاً جنسياً بل هو وصف جغرافي سياسي، والذي يسمع «رومي» ويقفز إلى «يوناني» شبيه بالذي يسمع «رعية بريطانية» ويقفز إلى «إنجليزي»^(٣)».

وكان نقادنا الأقدمون يدركون هذا الفرق، فالجاحظ يحاول نقل مفهوم البلاغة عند الأمم فيقول: قيل للفرسي، ما البلاغة، قال: معرفة الفصل من الوصل، وقيل لليوناني: ما البلاغة؟ قال: تصحيح الأقسام واختيار الكلام، وقيل للرومي: ما البلاغة؟ قال: حسن الاقتضاب عند البداهة والغزارة يوم الإطالة.....^(٤) فمفهوم اليوناني يختلف عن مفهوم الرومي.

ويرد د. عبد القادر القط على من يرى بأن الشاعر قد ورث العقلية الفلسفية من أصله اليوناني فيقول: «إن تلخيص مقومات شعب بأكمله في صفة واحدة لا يخلو من

(١) انظر: أبوتام لعمر فروخ (الذي يرى أن هذه الثقافة كانت قريبة لعقله، ربما لصلة نسبه بالروم ص ٤٨).

(٢) أبوتام وقضية التجديد في الشعر ص ٤٥.

(٣) ثقافة الناقد الأدبي - د. محمد النويهي - الطبعة الثانية - بيروت مكتبة الخانجي سنة ١٩٦٩ ص ١٧٧.

(٤) البيان والتبيين ١: ٤٩.

مبالغة لا تتفق وطبيعة الحياة وما فيها من تلون وتعدد ورحابة، ثم إن كل اليونانيين لم يكونوا فلاسفة يتناولون شؤون حياتهم ويعبرون عنها بأسلوب فلسفي متميز، وإذا اتبع هذا المنهج فإنه يمكن القول بأن اليونانيين جميعاً كانوا ذوي مزاج أدبي فريد، لأنهم أنجبوا كثيراً من عباقرة الأدب^(١).

وهنا تظهر الحقيقة الثانية التي غابت عن هؤلاء وهي:

أن الصفات الثقافية لكل شعب هي صفات لا يمكن الجزم بأنها تورث، «فالعلماء لا ينكرون أن لكل جنس بشري ميزات عقلية مستقلة، إنما الذي ينكرونه أن يقول قائل إن سبب هذا هو الوراثة البيولوجية، والذي يرجحونه هو أنه قد سببته عوامل البيئة التي أشرنا إليها، فهو شيء مكتسب لا يورث بحيث لو جئت بالطفل الزنجي فأحسننت تربيته وتعليمه، وأحطته بالظروف الاجتماعية الراقية لنشأ مشابهاً لمن حوله، ولم تجد فرقاً بينه وبين غيره اللهم إلا فروق الشخصية التي تفصل الفرد عن الفرد كائناً ما كان جنسه^(٢)».

فهذه «العقلية الفلسفية» التي نلاحظها في شعر أبي تمام لم تأت من أصله اليوناني بل كانت جزءاً من تركيبه العقلي والنفسي بوصفه فرداً له صفات عقلية مستقلة.

«فاليونان القدماء إذن مهما نضجت ثقافتهم واكتملت عبقريتهم ودق إحساسهم الفني وعمقت فلسفتهم وارتقى شعرهم وبرعت فنونهم، فإن هذا لن يصير إلى أن يكون صفات أصلية تدخل في وحداتهم الوراثة فتنتقل بواسطتها من الأب إلى الابن، لأن هذه الميزات بشكلها الخاص المحدود الذي نسميه «العبقرية اليونانية» هي صفات مكتسبة، والصفات المكتسبة لا تورث^(٣)».

(١) إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين - مقال حركات التجديد في الشعر العباسي ص ٤٠٩ وما بعدها - إعداد

د. عبدالرحمن بدوي - نشر دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٢.

(٢) ثقافة الناقد الأدبي - د. محمد النويهي ص ١٨٢.

(٣) المصدر السابق ص ١٨٩.

وقد ناقشت هذه القضية لأنها تحولت إلى الحديث عن النواحي الفنية في شعر أبي تمام، أما عن صحة أصله العربي فقد أفاض في الحديث فيه نجيب البهبيتي، فأثبت عروبتَه، وصحة نسبته في طيء^(١).

ويسرف بعض النقاد في محاولة استخلاص بعض السمات الفنية لمذاهب شعرية قيل إنها المذهب الشامي والمذهب البغدادي^(٢) والمذهب المصري^(٣).

ثم غالوا في تخصيص كل شاعر بمذهب ينتمي إليه يعتمدون في هذا على موطنه الجغرافي أولاً، ثم يحاولون إستخلاص سمات فنية لشعره تتفق مع تلك الأوصاف التي وضعوها لذلك المذهب، ولكنهم عندما عرضوا لأبي تمام اختلفوا، فبعضهم يرى أنه شامي المذهب ويسهب في تحديد صفاته^(٤)، معتمدين على ما ورد في الأغاني عن ديك الجن «بأنه يذهب مذهب أبي تمام والشاميين^(٥)».

والبعض الآخر يرى أنه مصري المذهب، تأثر بيوسف السراج الشاعر المصري، وأخذ عنه مذهبه في الشعر^(٦)، والحق أن شعر أبي تمام لا يمكن أن يحصر في تحديد جغرافي ضيق فقد «أصبح شاعراً عربياً مسلماً لا يصطبغ بصبغ إقليمي، فلا يقال عنه إنه شامي الطريقة أو المنزع فقط ولا إنه مصري الثقافة ولا عراقي الأسلوب والصوغ ولا هو بين الميل^(٧)».

وعلى الرغم من أن د. طه حسين يقول «إنه كان يرى نفسه عربياً، مواطناً لهذه الجماعة الكبرى جماعة الدول الإسلامية، لأن هذا العصر الذي نتحدث عنه لم تكن

(١) أبوتمام حياته وحياة شعره ص ٢٨.

(٢) يتيمة الدهر للشعالبي ١: ٨، ٦.

(٣) أبوتمام حياته وحياة شعره د. نجيب البهبيتي ص ٨٦.

(٤) الفن والصناعة مذهب أبي تمام ص ١٨ وعبقريّة أبي تمام - عبدالعزيز سيد الأهل ص ١١٥ - وأبوتمام لعمر فروخ ص ٨٥.

(٥) الأغاني ١٢: ١٣٦.

(٦) أبوتمام حياته وحياة شعره د. نجيب البهبيتي ص ٨٦.

(٧) أبوتمام د. جميل سلطان ص ١١.

قد عادت فيه إلى الظهور فكرة الوطنيات القومية، التي ظهرت في أواخر القرن الثالث الهجري وقويت في أوائل القرن الرابع، وإنما نحن في عصر كانت الدولة الإسلامية فيه وطنًا واحدًا» أقول على الرغم من رفضه الواضح لتلك الفكرة إلا إنه يعود فيقول: «ومهما يكن الوطن الذي ولد فيه أبوتام وعاش وتعلم تعليمه الأول فالوطن العقلي الأول إنما هو العراق، البصرة أو الكوفة ومدينة بغداد بوجه خاص.

إذن فلتختلف مصر والشام في أبي تمام فلن يجدي عليهما هذا الخلاف شيئاً، فليس أبوتام مصرياً ولا شامياً ولا يدين بشعره لمصر ولا للشام، وإنما يدين بشعره قبل كل شيء لبغداد^(١)».

وأراد الدكتور طه حسين أن ينفرد ويتميز فنسبه إلى المذهب البغدادي، فهو قد عاد وناقض نفسه هنا، وكان الأولى ألا يشترك في هذه المعركة التي أدارها المحدثون، والتي حاول كل فريق منهم أن يجذب أبا تمام إليه، فلن يؤخر هذا البحث أو يقدم في دراسة شعره، ولن يزيد في كشف نواح فنية جديدة، فأبو تمام «يستعصي شعره تماماً على الحبس في واحد من هذين الاتجاهين، ذلك لأنه كان متخطياً لكل هذه القوانين التي حددها أصحابها، وكان أقرب إلى الفكرة الإسلامية الشاملة منه إلى القومية الوطنية مهما كان شكل هذه الوطنية القومية^(٢)».

وقبل أن يثير المحدثون هذا العراك رفض الطائي أن يختص بوطن، وأن ينسب مذهبه الشعري إلى أي مذهب فني إقليمي، فوطنه فسيح مترامي الأطراف يشمل كل أرجاء الدولة الإسلامية يقول:

خليفة الخضر من يربع على وطن
في بلدة فظهور العيس أوطاني
بالشام أهلي وبغداد الهوى وأنا
بالرقتين وبالفسطاط إخواني

(١) من حديث الشعر والنثر ص ٩٦.

(٢) أبوتام وقضية التجديد في الشعر - د. عبده بدوي ص ١٦٨.

وما أَظُنُّ النوى ترضى بما صنعتُ

حتى تُطَوِّحَ بي أقصى خُراسان^(١)

وقصائده حرة طليقة يحبرها بأسلوب يشمل كل خصائص القصيدة العربية
يذكر هذا فيقول:

نَيْطَـتْ قِلائِدُ عَزْمِهِ بِمُحَبَّرٍ

مُتَكَوِّفٍ مُتَدَمِّشٍ مُتَبَغِّدٍ^(٢)

ولا يجب أن يستغرقنا البحث في هذا فيحجب عنا الدرس الجاد لعبقرية أبي
تمام والتحليل الفني وأساليبه الشعرية العميقة.

ثقافته:

وأهم ما يميز أساليب أبي تمام تلك الوفرة الزاخرة من الثقافة المتعددة الجوانب،
وقد لفتت هذه الظاهرة أنظار الباحثين المحدثين، وجعلوها مصدرًا من مصادر عبقريته
وفنه، واتخذوها مقياسًا لتحليل بعض الظواهر الفنية في شعره.

ويرى عبدالعزيز سيد الأهل أن أبا تمام لم يدرس دراسة منظمة «وأعني بالدراسة
المنظمة الجلوس إلى مجالس العلم ورجاله في اطمئنان الطلب وأدابه، أو الارتحال
إلى البادية للتأثر بصفاء ألفاظها وانتظام قرائح روادها في صورة ذلك الصفاء...
فاشتغاله بهوموم العيش جعله يحتطب العلم على غير انتظام، من هنا وهناك بلا
استئذان، ولا تقيد بزمن أو مكان»^(٣).

ثم يستدل من هذا على اختلاف شعره جودة ورداءة، فيقول: «.... فحين قال
أبوتمام شعره كانت قد فاتته حلقة من سلسلة التعليم وهي الحلقة التي تنقل إليه
تجارب غيره وتفتنه إلى الطريق، ولكن أبا تمام انطلق يجرب بنفسه، فوقع من خطأ
كثير أقام الدنيا وأقعدها، وما أقصد إلا دنيا العلماء والأدباء.

(١) شرح التبريزي ٣: ٣٠٩، ٣١٠.

(٢) المصدر السابق ٢: ٥٤.

(٣) عبقرية أبي تمام ص ٣٤.

ومن الخير ما كان، لأن إنتاج أبي تمام أَرانا شخصيته كما هي، وأَرانا التردد الذي يحدث في النفس الحرة المنطلقة حين تترك على حريتها وانطلاقها^(١)...».

ويؤيد الدكتور عبده بدوي الحديث السابق ويرى «أن أبا تمام من الذين كان يقال عنهم أنهم يحتطبون العلم لأنهم لا يأخذونه عن أساتذته في زمان ومكان معلومين، وفي الحقيقة فقد كان فقر والديه وموتهما مدخلاً طبيعياً للتثقيف الذاتي، ودلالة على أن شيئاً لن يفرض عليه من الخارج... وأنه له حق الاختيار^(٢)» فعبد العزيز سيد الأهل يرى أن هذا الاحتطاب قد أثر سلباً على شعره وأنه يفسر تلك الأبيات الرديئة في شعره وذلك «الخطأ الكثير» الذي أقام الدنيا وأقعداها عليه، لا شك أن في هذا مبالغة في الاستدلال، فلم تكن تلك الأخطاء الكثيرة التي رأى القدماء أن أبا تمام وقع فيها إلا تجسيداً لتلك الروح المتوثبة عنده، التي لا ترضى بمقاييس هؤلاء النقاد، فخرج عليها، فمحاولاته هذه كانت أخطاء في نظر أولئك النقاد، ولا يجب أن تكون أخطاء في نظرنا هذه الأيام، لأن المقاييس التي ندرس بها أبا تمام، تختلف عن تلك التي طبقها أولئك النقاد عليه.

ولهذا رأينا كثيراً من الأبيات التي عابها عليه نقاد ذلك العصر، تقدم صوراً فنية رائعة نهتز لها ونعجب بها.

بالإضافة إلى هذا فإن التثقيف الذاتي عنده لم يكن وسيلة إلى العلم السطحي بالأشياء، وإنما جاء منه غزيراً عميقاً متنوعاً حتى صار الشاعر معدوداً في العلماء، وقد رأينا أبا العلاء المعري في شرحه لأبيات أبي تمام تمر عليه الكلمة لا يعرفها، فلا يجرو على أن يخطئه فيها، بل يقول إنه ربما سمعه في شعر قديم^(٣)، فهو لم يكن يحفظ نتفاً من هنا وهناك لكي تنكشف ضحالة علمه في شعره، بل وعى كل صنوف المعرفة في ذلك الوقت، واختص بكل ما يمت إلى الشعر بسبب.

(١) المصدر السابق ص ٣٧، ٣٨.

(٢) أبوتهم وقضية التجديد في الشعر ص ٣٤.

(٣) شرح التبريزي ٢: ٢٥٥ وانظر ص ١٣٩ من هذا البحث وما بعدها.

وقد سبق أن ذكرت مؤلفاته وكلها تدور حول الشعر - وهي مشهورة، وبين أيدينا منها: ديوان الحماسة والوحشيات، ونكاد لا نجد شاعراً عالمياً ألف في الشعر كأبي تمام.

وهذا التثقيف الذاتي اعتمد فيه الشاعر على عدة مصادر كان من أبرزها القرآن الكريم، وقد ترددت آياته في كثير من أبياته حتى لقد قال نجيب البهيتي «لا أعرف شاعراً من شعراء العربية تأثر بالقرآن تأثر أبي تمام^(١)».

وترى ابتسام مرهون الصفار أن في هذه العبارة مغالاة في تصوير أثر القرآن الكريم في شعر أبي تمام^(٢)، والواقع أن التأثر بالقرآن الكريم صفة لا يستقل بها أبو تمام عن غيره من الأدباء والشعراء، فدراسته للقرآن كانت من أسس تعلم البلاغة والبيان، وحفظه كان مدخلاً للتزود بالثقافة ورقي التعبير، وهو بهذه المكانة صار دعامة من دعائم الثقافة منذ أن أنزله الله على رسوله الكريم، وحرص المسلمون على حفظه، واهتم العلماء والأدباء منهم بدراسة واعية، فتأثر أبي تمام بالقرآن ليس بدعاً أو ظاهرة تستوجب التسجيل.

كذلك يجب ألا نغالي في استخراج المعاني والألفاظ التي كانت دائرة في ذلك العصر، فنقصرها على أبي تمام الذي اقتبسها من القرآن الكريم فقوله:

بأبي شادن تنسُمتُ من عَيْـ

نَيْهِ يَوْمَ الخَمِيسِ رِيحَ الصُّدُودِ

صار ذنبي كذنـب آدم يا عـمـ

رو فأُخرجتُ من جنـانِ الخُلُودِ^(٣)

(١) أبوتمام حياته وحياة شعره ص ٦٧.

(٢) أبوتمام ثقافته من خلال شعره، ابتسام مرهون الصفار ص ١١.

(٣) شرح التبريزي ٤: ١٨٤.

فإخراج آدم من جنة الخلد قصة شائعة معروفة، ربما قبل نزول القرآن، وجاء القرآن الكريم ففصلها ووضعها في إطارها الصحيح، ولكن هذا لا يعني أن الطائي قد اقتبس هذا من القرآن^(١).

كذلك فإن تردد الألفاظ الدينية الإسلامية «الإسلام، الكفر، الأجر، الهدى، الصلاة، الحج، الجهاد، الشرك»^(٢).

إلى آخر تلك الاصطلاحات لا يدخلها في جملة الظواهر التي تدل على تأثر الشاعر بالقرآن الكريم، فأبوتمام لم يعيش في مجتمع غير إسلامي حتى يتميز بهذه الألفاظ، ولم يكن شاعرًا نصرانيًا أو يهوديًا عاش في الدولة العباسية، لنستدل بتلك الألفاظ على تأثره بدين الدولة والمجتمع، فاستعمال الشاعر لهذه الألفاظ والعبارات كان أمرًا تلقائيًا من شاعر مسلم يعيش في بيئته مسلمة، ولكن الواضح أن الشاعر استفاد من الأساليب القرآنية في شعره، وكان يجب الالتفات إلى عمق هذه الاستفادة وإلى قدرته الفنية في تطعيم صوره بها كقوله يصف غضب الممدوح:

هُم صَيَّرُوا تِلْكَ الْبُرُوقَ صَوَاعِقًا

فِيهِمْ وَذَاكَ الْعَفْوَ سَوَّطَ عَذَابٍ^(٣)

فعبارة «سوط عذاب» اقتبسها أبوتمام من قوله تعالى: ﴿فصب عليهم ربك سوط عذاب^(٤)﴾.

وهي استخدام ذكي بحيث صار «العفو»، «سوط عذاب».

وكقوله يتغزل:

وَجَدَ الْحَاسِدُونَ فِينَا مَقَالًا

فَوُقُّوا أَسْهُمًا لَنَا وَنَبَالًا

(١) أبوتمام ثقافته من خلال شعره ص ٣٧.

(٢) المصدر السابق ص ١٦.

(٣) شرح التبريزي ١: ٨٠.

(٤) سورة الفجر آية ١٣، وانظر أبوتمام ثقافته من خلال شعره ص ١٥٠.

عَجِبُوا أَنْ قَانَصَا بَثٌّ فِي الْآ
فَاقِ أَشْرَاكَهُ فَصَادَ غَزَالَا
مِلءُ عَيْنِي مَلَاخَةً وَجَمَالًا
وَفُؤَادِي مَهَابَةً وَجَلَالَا
فَاعْذِلُوا فِيهِ كَيْفَ شِئْتُمْ وَقُولُوا
قَدْ كَفَى اللَّهُ الْمُؤْمِنِينَ الْقِتَالَ^(١)

ففي الشطر الثاني من البيت الرابع عبارة مقتبسة من قوله تعالى:
﴿وَرَدَّ اللَّهُ الَّذِينَ كَفَرُوا بِغِيظِهِمْ لَمْ يَنَالُوا خَيْرًا وَكَفَى اللَّهُ الْمُؤْمِنِينَ الْقِتَالَ وَكَانَ
اللَّهُ قَوِيًّا عَزِيزًا^(٢)﴾.

وهو اقتباس يحيلك إلى الآية وقوله تعالى فيها: ﴿وَرَدَّ اللَّهُ الَّذِينَ كَفَرُوا بِغِيظِهِمْ
لَمْ يَنَالُوا خَيْرًا﴾، فهذا هو جزاء الذين «عذلوا وقالوا». فلم تأت هذه الاستعارة لإكمال قافية البيت، وإنما جاءت لكي تضع نهاية لصورة
رسمها الشاعر في أبياته الأربعة.

ومن مصادر ثقافته أيضًا التاريخ الذي وعاه واطلع على كثير من حوادثه
واستطاع أن يبرزها في شعره، وربما انتفع من مواقف بعض الشخصيات أبطال تلك
الحوادث فاستخدمها في صورته الشعرية كقوله:

لَا تُنْكِرُنْ أَنْ يَشْتَكِيَ ثِقْلَ الْهَوَى
بَدَنِي فَمَا أَنَا مِنْ بَقِيَّةٍ عَادِ
كَمْ وَقَعَةٍ لِي فِي الْهَوَى مَشْهُورَةٍ
مَا كُنْتُ فِيهَا الْحَارِثَ بْنَ عُبَادِ^(٣)

(١) شرح التبريزي ٤: ٢٥٥.

(٢) سورة الأحزاب آية ٢٥.

(٣) شرح التبريزي ٢: ١٢٦.

وقصة الحارث بن عباد التي ترويها كتب الأدب ويذكرها التبريزي في شرحه مشهورة، فهو يقول:

«يعني أن الحارث بن عباد اعتزل حرب بكر وتغلب في أول الأمر حتى قتل ابن أخيه بجير وحديثه مشهور، كأنه يقول: صليت بحرهما ولم أعتزل عنها^(١)».

هذه القصة يركز فيها الشاعر على موقف بطلها الذي بدا متردداً في الاشتراك في الحرب إلى أن لفحه حرها ونالته بزبانها، وقتل المهلهل أخاه بجيراً «فجز ناصية فرسه «النعامة» وقطع ذنبها وحلف ألا يكف عن الحرب حتى تكلمه الأرض، فلما أسرف في القتل حفروا سرباً في الأرض وأمروا رجلاً أن يكلمه من داخله، وبذلك كف عن الحرب».

ويمدح أبوتمام مالك بن طوق التغلبي ويشفع في «أسامة» وهم حي من تغلب فيقول:

فَأَقْلُ أُسَامَةَ جُرْمَهَا وَاصْفَحْ لَهَا
عَنْهُ وَهَبْ مَا كَانَ لِلْوَهَّابِ
رَفْدُوكَ فِي يَوْمِ الْكُلَابِ وَشَقُّقُوا
فِيهِ الْمِزَادَ بِجَحْفَلِ غَلَابِ
وَهُمُّ بَعِينِ أَبَاغٍ رَاشُوا لِلْوَعَى
سَهْمِيكَ عِنْدَ الْحَارِثِ الْحَرَابِ
وَلِيَالِي الْحَشَّاءِ وَالثَّرَثَارِ قَدْ
جَلَبُوا الْجِيَادَ لَوَاحِقِ الْأَقْرَابِ^(٢)

فيوم الكلاب وعين أباغ والحشاك والثرثار كلها مواقع في الزمان القديم، يذكرها ليرقق قلب المدوح ويستميله إلى العفو عنهم.

ويرى عبدالعزيز سيد الأهل أن أبا تمام يستخدم «التأريخ بالخاص»، فيذكر الحوادث التاريخية الصغيرة، كما فعل في مدحه لابن أبي دؤاد في قصيدته التي مطلعها:

(١) شرح التبريزي ٢: ١٢٧.

(٢) شرح التبريزي ١: ٨١ - ٨٣.

أرأيت أي سِوَالِفٍ وَخُدُودٍ

عَنْتَ لَنَا بَيْنَ اللّٰوَى فَرَزُودٍ^(١)

ولم يستطع أحد أن يفسرها غير الصولي، كما يذكر في كتابه أخبار أبي تمام^(٢).
ويلق عبد العزيز على موقف الصولي هذا فيقول: إن حجة الصولي تقوم عليه وحده ولا تقوم على الناس، وإذا كانت هذه غريبة على أهل عصره فكيف بها عندما تغيب في العصور؟ فالاستشهاد بمضيعات التاريخ يعطيها صورة المعلوم فلا سبيل إلى إدراكها، إذ لا هي شاهدة فترى ولا هي معلومة فتؤلف، وهذه التأريخات التي جاءت في شعره تجري مجرى الألفاظ الميتة سواء بسواء، إلا ما دل منها على شيء مشهور^(٣).

والواقع أن ادعاء الصولي فيه الكثير من المبالغة والغرور، فالحوادث التي ذكرها أبوتمام في قصائده ليست من الأخبار الميتة، وإلا ما كان ذكرها، ولا شك أن ممدوحيه يعلمون تاريخ أسرهم وقبائلهم والحوادث التي حفظها لهم التاريخ، أما ادعاء الصولي بأنه انفرد في الوقوف على تلك الحوادث، فإنه لا يستقيم مع العقل، إلا إذا كانت تلك الوقائع قد أسرها أبطالها في أذن الصولي ولم تتناولها الرواة لتصل إليه.

فالشاعر يستخدم الحوادث ليستميل قلوب ممدوحيه، وقد عاد عبدالعزيز في الفقرة التالية فقال «وكانت هذه الطريقة وسيلة من وسائله للتقرب من القبائل ونفوس ممدوحيه الذين قصدهم بمدحه، ولعله كان يدرسها في أثناء عمل القصيدة ليبهر بها نفوس سامعيه، وتكون بعد أن تقال رباطاً قوياً للتمكن من القلوب، وقد رأيت من قبل أثر مثل هذه التأريخات الخاصة في نفس أبي دلف وقومه من ربيعة^(٤)». فلو كانت «التأريخات التي جاءت في شعره تجري مجرى الألفاظ الميتة» لما أحدث في نفوس سامعيه ذلك الأثر، ولما رأيناه في نفس أبي دلف، وقومه من ربيعة.

(١) شرح التبريزي ١: ٣٨٨.

(٢) أخبار أبي تمام ص ١٥٤.

(٣) عبقرية أبي تمام ص ٨٢.

(٤) عبقرية أبي تمام ص ٨٢.

والحق أن هذه الظاهرة واضحة في شعره، وقد غالت ابتسام مرهون الصفار في الاستدلال على تأثر أبي تمام بحوادث التاريخ فقالت: «أيام بدر الغر، أول ما يفتخر به العربي المسلم لأنه يعتبرها مثلاً لانتصار الحق والعدالة على الكفر والالحاد، فيذكر أبوتمام هذه الواقعة في مديحه للمعتصم عند فتحه عمورية لأن بين الوقعتين تشابهاً كبيراً، فدعاة الحق القليلون في بدر وعمورية هم الذين انتصروا على دعاة الكفر والباطل الكثيرين، يقول مخاطباً المعتصم:

إن كان بين صروف الدهر من رَجِمٍ
موصولةٍ أو ذمامٍ غيرٍ مُنْقَضِبٍ
فبين أيامِكَ اللَّائِي نُصِرْتَ بِهَا
وبين أيامِ بدرٍ أَقْرَبُ النَّسَبِ^(١)

فهل يمكن اتخاذ مجرد ذكر «أيام بدر» دليلاً على استفادة أبي تمام من ثقافته التاريخية، ولقد سبق الحديث عن تلك المعاني الإسلامية والقرآنية التي كانت تدور على كل لسان ويعرفها كل المسلمين في مشارق الأرض ومغاربها، ومنها تلك المواقع الإسلامية والغزوات التي ثبت بها الرسول الأعظم صلى الله عليه وسلم أركان الدين القويم، ولعل أشهرها وأعظمها أثراً هي غزوة بدر، وليس في ذكر أبي تمام لها دليلاً على ثقافته التاريخية، ولكن فيه تأكيد لحسن استفادة أبي تمام من الحوادث التاريخية المشهورة.

وكذلك فإن ذكر أبي تمام لمدينة الزباء، والتي كان خرابها مشاهداً في عصره، ليصل إلى تأكيد أن الممدوح يبني المعالي التي لا تخرب ولا تبيد^(٢) في قوله:

قَدْ قُلْتُ لِلزَّبَاءِ لِمَا أَصْبَحَتْ
فِي حَدِّ نَابٍ لِلزَّمَانِ وَمِخْلَبٍ

(١) أبوتمام ثقافته من خلال شعره ص ٦١، ٦٢ وشرح التبريزي ١: ٧٣.

(٢) أبوتمام ثقافته من خلال شعره ص ٥٣.

لِمَدِينَةٍ عَجْمَاءَ قَدْ أَمْسَى الْبَلَى
فِيهَا خَطِيبًا بِاللِّسَانِ الْمُغْرِبِ
فَكَأَنَّمَا سَكَنَ الْفَنَاءَ عِرَاصُهَا
أَوْ صَالَ فِيهَا الدَّهْرُ صَوْلَةَ مُغْضَبٍ
لَكِنْ بَنُو طُوقٍ وَطُوقٌ قَبْلَهُمْ
شَادُوا الْمَعَالِي بِالثَّنَاءِ الْأَغْلَبِ^(١)

أقول إن مجرد ذكر الزبَاء لا يقوم دليلاً على تأثر أبي تمام بالحوادث التاريخية، فهو لم يذكر في أبياته قصة تلك المدينة الخربة، ولا شيئاً من أخبارها والمعنى لا يخرج عن مخاطبته لمدينة الزبَاء قائلاً:

«أنت خراب متغيرة لكن بنو طوق وأبوهم بنوا للمعالي بناء لا يخرب أبداً وإن خربت الدنيا^(٢)».

ولا يعني هذا تجاهل الصور الشعرية الجميلة في الأبيات، فالاستعارة في البيت الأول تصور لك هذا الخراب الذي أحدثته أنياب صروف الدهر ومخالبها، والطباق بين عجماء ومعرب فيه ذلك الفهم العميق للعبارة من رؤية أطلال هذه المدينة.

كذلك فإن الباحثين المحدثين يتحدثون عن أثر الثقافات الأجنبية الواضح في شعره، وعلى طريقته في التفكير وأسلوبه في اصطلياد المعاني العميقة، وقد رأى كثير من النقاد المحدثين أن هذا الجانب يوضح الأثر العميق للفلسفة جاءته من أصله اليوناني، وقد سبق مناقشة هذا الموضوع.

أما أولئك الذين تحروا المنهج العلمي، فإنهم ردوا هذا إلى تأثره بالثقافات الأجنبية التي كانت محط أنظار المثقفين وعقولهم في ذلك العصر، بعد أن نشطت

(١) شرح التبريزي ١: ٩٧.

(٢) شرح التبريزي ١: ٩٨.

حركة الترجمة من آداب اليونان والفرس والهند، وكانت الفلسفة اليونانية واحدة من أبرز الثقافات التي أصبحت مورداً للمتكلمين والمناطق وأصحاب المذهب، يؤصلون بموضوعاتها نظرياتهم، ويعتمدون عليها في تفسير كثير من القضايا الفلسفية التي يطرحها الجدل في ذلك الوقت، وكان أبوتام من أبرز مثقفي عصره، فلا غرو أن تظهر صبغة هذه الثقافة في شعره، وإليها أعاد الدكتور نجيب البهيتي الاتجاه نحو البديع عند الشاعر يقول:

«إن أبا تمام حين كان يطلب البديع وإنه حين كان يريد إرادة إنما كان يطلبه تبعاً لأصول وقواعد موضوعه، وإنه كان في ذلك متأثراً بيونانية أتنه عن طريق الثقافة في عصره، وعن طريق العلم المنتشر بين أهل جيله^(١)».

فالبهيتي يفسر الاتجاه العام عنده نحو البديع بالتأثر بأرسطو.

ولكن بعض الباحثين المحدثين يرى أن تأثير الفلسفة اليونانية والتيارات الفكرية والمذهبية امتد إلى طرق شعرية خاصة متميزة، وهي التي تجلت في ناحيتين، أولاهما استعماله للألفاظ والاصطلاحات التي كانت دائرة في عصره، استعمالاً يعكس إدراكه العميق لتلك التيارات التي كان تصطرع في عصره كقوله:

جَهْمِيَّةُ الْأَوْصَافِ إِلَّا أَنَّهُمْ

قَدْ لَقَّبُوهَا جَوْهَرِ الْأَشْيَاءِ

والجهمية طائفة من المتكلمين ينسبون إلى رجل يقال له جهم، ومن اعتقادهم أن الإنسان لا يستطيع أن يفعل شيئاً ويلزمونه العقوبة على ما يفعل فتقع بذلك المناقضة^(٢). ويقول المرزوقي:

«كان جهم يمتنع أن يسمى الله شيئاً ويعتقد أن هذه اللفظة إنما تطلق على المحدثات والجواهر والأعراض فيقول:

(١) أبوتام حياته وحياة شعره ص ١٩٩.

(٢) شرح التبريزي ١: ٣٠.

رقت هذه الخمرة حتى كادت تخرج من أن تكون عرضاً أو جوهراً، وأن تسمى شيئاً إلا أنها لفخامة شأنها لقبت جواهر الأشياء^(١)».

والثانية التجريد، فهو استطاع في صوره الفنية أن ينقل المعادلات المحسوسة إلى موضوعات عقلية كقوله:

مُتَفَرِّغٌ أَبَدًا وَلَيْسَ بِفَارِغٍ
مَنْ لَا سَبِيلَ لَهُ إِلَى الْأَشْغَالِ^(٢)

وقوله:

لَقَدْ تَرَكْتَنِي كَأْسُهَا وَحَقِيقَتِي
مُحَالٌ وَحَقٌّ مِنْ فِعَالِي كَالظَّنِّ^(٣)

وكقوله:

عَمْرِي عَظُمَ الدِّينُ جَهْمِي النَّدَى
يَنْفِي الْقُوَى وَيُثَبِّتُ التَّكْلِيفَا

«أي هو في دينه وعفته مثل عمرو بن عبيد وعلى مذهبه» لأنه كان يقول بالاستطاعة وينفي الجبر»، وفي جوده وسخائه على مذهب جهم بن صفوان، لأنه ينفي أن يكون للعبد قدرة على ما هو مأمور به، ومع ذلك يجعله مكلفاً، أي هو مجبر على البذل فلا يمكنه تركه^(٤)».

ويعتقد د. عبده بدوي أنه كان مهتماً اهتماماً خاصاً بآراء الجهمية^(٥).

والحقيقة أن دافع هذا الاهتمام هو ما في طبيعة هذا المنهج من تناقض صارخ، وقد سبق أن عرضت حب الطائي للقضايا القائمة على التناقض، ففي مذهب جهم بن صفوان مجال خصب لكي يمارس الشاعر طريقته في التعبير القائم على التضاد.

(١) المصدر السابق ١: ٣١.

(٢) شرح التبريزي ٣: ١٤٤.

(٣) شرح التبريزي ٤: ٥٤١.

(٤) شرح التبريزي ٢: ٣٨٧.

(٥) أبوتمام وقضية التجديد ص ٤٢.

ويمدح أحمد بن أبي دؤاد الذي كان يرى رأي المعتزلة فيقول:
ما قَاسِيَا فِي الْمَجْدِ إِلَّا دُونَ مَا
قَاسَيْتُهُ فِي الْعَدْلِ وَالتَّوْحِيدِ
يقول أبو العلاء شارحاً:

ما قاسى حاتم وكعب من المجاهدة في طلب المكارم إلا دون ما قاسيت في نصرة
العدل والتوحيد، وكان ابن أبي دؤاد يرى رأي المعتزلة، وهم يسمون أنفسهم أصحاب
العدل والتوحيد ويكنون عن مذهبهم بهذين الاسمين^(١).

وقد يصح أن يكون الطائي في هذا البيت قد استفاد من هذا الاصطلاح الذي
كان يدور في عصره، وهو أثر من آثار المتكلمين، أما أن يكون في ذكر الطائي لكلمة
التوحيد في شعره دليلاً على انتفاعه وتأثره بالثقافات في عصره كما ترى ابتسام
الصفار ففيه كثير من المبالغة في الاستدلال.

«فالتوحيد» شعار الدين الاسلامي، وهي كلمة تكاد لا تغيب عن كل لسان مهما
صغر حظه من الثقافة والمعرفة، فقول أبي تمام:

بُخِلَ تَدينُ بِخُلُوهِ وَبِمَرِّهِ
فَكَأَنَّهُ جِزءٌ مِنَ التَّوْحِيدِ^(٢)

وقوله:

عَلَيْكَ أبا كُلثُومِ الصَّبْرِ إِنَّنِي
أرى الصَّبْرَ أَخْرأهُ تُقَى وَأَوَائِلُهُ
تَعَادِلَ وَزناً كُلُّ شَيْءٍ وَلَا أرى
سِوَى صَحَّةٍ «التوحيد» شيئاً يعادله^(٣)

ليس فيه ما يشير إلى تأثر أبي تمام بالاتجاهات السائدة في عصره.

(١) شرح التبريزي ١: ٣٩٣.

(٢) شرح التبريزي ٤: ٣٥٤.

(٣) المصدر السابق ٤: ١١١.

فإذا كان بعض الباحثين قد بالغ في استخراج الأبيات التي تدل على تأثره بالمذاهب العقلية وبالاتجاهات الفلسفية، فإن الدكتور عبدالقادر القط يرى أن هذه الإشارات عند الشاعر «لا يمكن أن ترتفع إلى مستوى الفلسفة، ولا تدل على تعمقه في المذاهب الفلسفية، فقد كانت مسألة صفات الله في ذلك العصر مشكلة ضخمة ثار حولها خلاف كبير بين أهل السنة والمعتزلة» ثم يقول:

«والحق أن لكل عصر نصيبه من تلك الآراء والمصطلحات التي تشيع فيه لاتصالها بموضوع علمي أو فلسفي أو فني غلب على العصر، وشغل الناس في وقت من الأوقات، وشببه بهذا حديثنا في هذا العصر عن الذرة أو الفضاء أو الأشعة الكونية، وغير ذلك من الألفاظ العلمية التي تمثل قضايا العلم في هذه الأيام، فإذا تحدث أديب عنها في مقالة أو قصة أو قصيدة فليس في هذا ما يدل على معرفة واسعة بما وصل إليه العلم من الأسرار^(١)».

ولكنني أرى في هذا الموقف إفراطاً في تجاهل تفرد أبي تمام في استعمالاته لتلك المصطلحات، فإذا لم يكن في ذلك المنهج من الشاعر دليل على تمتعه بعقلية فلسفية، فإن فيه على الأقل دليلاً على ذكائه وحسن استفادته من تلك المعاني، وهذا الأسلوب الذي تميز فيه أبوتمام لم نلاحظه عند البحري أو مسلم أو أبي نواس، وهو بهذا الوضع جدير بالتسجيل والدراسة، ولا شك أن ثقافة أبي تمام في جانبها الفكري الذي ينهل من عقائد الفلاسفة والمذاهب قد ساعده على سهولة الوصول إلى كثير من المعاني العميقة، كذلك فإن الجانب اللغوي والأدبي من هذه الثقافة قد أمدّه بثروة كبيرة من المفردات والأساليب الأدبية جعلته يطوع هذه اللغة لتلك المعاني العميقة.

ثانياً: المقياس الوجداني: (الأغراض الشعرية)

وقد نظر بعض النقاد المحدثين إلى شعر أبي تمام من خلال مفهوم رومانسي وذلك عندما حاولوا تحليل بعض أغراضه الشعرية، دون أن يلتفتوا إلى تلك الأصفاد

(١) إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين ص ٤٣١.

التي أطبقت على وجدان وأحاسيس شعراء تلك العصور، فأفقدتهم حرية التعبير، وصار الشعراء عبيد الاحتراف، وطغى المدح على باقي الأغراض طلباً للأعطيات واستدراكاً لكرم المدوح، وفات هؤلاء النقدة وهم يبحثون هذا المقياس في شعر أبي تمام، أن حرية التعبير للشاعر هي معين تلك المشاعر الوجدانية، والتربة الخصبة لنمو كافة الأحاسيس والنزعات الصادقة التي يعبر عنها الشاعر في تراكيبه وأوزانه، ومع كل ذلك فإنني لا أدعو إلى إلغاء هذا المقياس أو التغاضي عنه، بل أرى أن نضع في الاعتبار ونحن نتلمسه في إنتاج شعراء تلك العصور تلك الظروف التي كانوا يحيونها، فلا نبالغ في ادعاء تلك الأحاسيس في شعرهم، ولا نسرف في تحميل عباراتهم أكثر مما تحتتم طلباً للصدق العاطفي، وعلى الأخص في قصائد المدح، ومدائح أبي تمام من هذا النمط، ولكنها أيضاً لا تخلو من عواطف صادقة.

وسأعرض للأغراض الشعرية عند أبي تمام من هذا الفهم للمقياس الوجداني، مناقشاً آراء المحدثين في شعره من هذا الجانب.

أ - المدح:

من أهم الأغراض الشعرية التي شغلت شعراء ذلك العصر هو المدح، فهو وسيلتهم للعيش مع ما يكتنفه من مذلة السؤال وهوان الطلب، وقد كرس هذا التوجه لديهم طبيعة البناء الاجتماعي في ذلك العصر، فقد كانت السيادة المطلقة للحاكم الذي لا يناقش ولا ينقد، ولم يجد الشعراء مفرّاً من الالتصاق بالأمراء والقواد والخلفاء، يتذللون لهم ويؤلفون من القول ما يرضيهم، «فوظيفة الشاعر في ذلك العصر كانت تشبه إلى حد معين بعيد وظيفة النديم الذي يدخل السرور إلى نفس الأمير بظرفه وشعره وما يكون في حقيقته من ملح وأسمار، وكان الشعراء يجدون أشد العنت في الوصول إلى ممدوحهم والإبقاء على رضاهم، ويتعرضون لكثير من ضروب الهوان من حبس وجلد وقتل في أغلب الأحيان، لأسباب أكثرها نابع من نزوات الخليفة أو الأمير، وأقلها جدوى يستحق تلك المهانات، وكان الشعراء يحتالون على حجاب

الممدوح بالتقرب مرة إلى الحاجب أو بالتوسل مرة أخرى بذوي الجاه، أو بالإصرار والإلحاح على الأمير حتى يأذن لهم بالدخول^(١)».

فطبيعة الشعر العربي والوضع الاجتماعي في تلك العصور طبيعة ترفية نفعية بالمقام الأول ثم يقترن بها الصناعة، وهذا هو التوجه الاجتماعي الذي كان يقدم الشعر والشعراء كمرتلين ومداحين في محاريب الخلفاء، فهم أشبه بالجوقة التي تتلو الأناشيد المحفوظة.

«وهكذا طغى هذا الفن طغياناً كبيراً على سائر الفنون في ذلك العصر، وأمّحت فيه شخصيات الشعراء فلم يعد لها وجود^(٢)»، ولا يمكن لشاعرنا أن يتخلص من طبيعة المجتمع تلك، وكيف يتأتى له وهو جزء منه؟، فإذا طلبنا تقويم فنه من هذا الجانب، وجب أن نأخذ في الاعتبار تلك الحقائق حول تركيب المجتمع في تلك العصور، لنحاول الوقوف على مدى تفرد أبي تمام في محاولاته للفكاك من هذا الأمر.

وقد لاحظ بعض النقاد المحدثين أن الطائي كان كثيراً ما يستغل غرض المدح «ليتحدث عن نفسه وعن الحياة^(٣)»، والناظر في ديوانه يتبين له صدق هذا الرأي، ولكن صاحب هذا الرأي يعود ويغالي في موقف أبي تمام من فن المديح فيقول:

«إن أبا تمام - بصفة خاصة - ما كان يمدح ممدوحه بقدر ما كان يمدح المثل الأعلى للإنسان الكامل كما تتمثله الحضارة العربية، وكما يتمثلها هو فهو يمدح جوهر الإنسان أكثر من مدح تلك الأسماء التي يمتلئ بها ديوانه^(٤)»، وهذا الرأي فيه تخط واسع لطبيعة الشعر العربي الذي لم يكن يوماً يعالج أي وجود مثالي، بل تنحصر قضاياها في التعرض للواقع المحسوس، «لا يتوهم أن من وراءه وجوداً آخر يتجاوز دائرة الحس، ولا يتخيل من فوقه عالماً خفياً توجد فيه المثل، مثل الجمال والخير

(١) إلى طه حسين في عيد ميلاده ص ٤٣٧

(٢) المصدر السابق ص ٤٣٦.

(٣) أبوتمام وقضية التجديد ص ٦٥.

(٤) المصدر السابق ص ٦٣.

والقوة، وتصل إلينا منه لمحات جزئية تتراءى لنا في عالمنا المحسوس أو تتجسم في ما صدقاتنا الجزئية، حتى حين تتقف الشاعر في العصر العباسي، واتسعت مداركه وعمق فكره لم يؤمن بوجود جمالي مستقل، ولم يحاول بشعره أن يستكنه عالمًا مثاليًا، يكمن من وراء عالم الواقع، بل زادت تجارب حياته الواقعية تعمقًا، وانفعالاته النفسية تتبّعًا واستقصاءً وتحليلًا، وكانت هذه رسالة الشعر كما فهمها ومارسها»^(١).

وربما كان في هذا أبلغ رد على د. أسعد محمد علي الذي يرى أن في بعض قصائد أبي تمام رؤية خاصة عن الإنسان في شعره، والذي يراه إنسانًا مثاليًا «أبوتمام يعيد النظر فيما يعرف ليصل إلى ما لا يعرف، إنه يبحث عن الإنسان المتطور المتجدد، فأين يجده؟ همه الأكبر أن يجد الإنسان الكامل، لذلك مضى يتغنى به ويرسم له صورته المثالية في المكان وفي الزمان، وفي السعي المتجدد بين خطى المكان والزمان عبر الاغتراب انتقالًا وتفكيرًا وتعلمًا، كل ذلك ليهذب جنسه البشري من ناس الواقع الذين حجبوا جوهر الإنسان»^(٢)، وكأن هؤلاء يعز عليهم أن يكون شاعرنا قد أهان نفسه وتملق ووافق فمدح «وربما لم يكن المدح إنسحاقه مهينة من الشعر، فهناك شعراء لا يعرفون الممدوح، وإنما يعرفون أصلًا المثل الأعلى الذي في خيالهم، فالممدوح أساسًا رمز القضية، وهناك شعراء كانوا يمدحون في مدحهم أنفسهم وفنهم، ونحن نرى كل هذا واضحًا في أبي تمام»^(٣)، ويسرفون في تأليف القضايا كأنهم يدافعون عن مدح أبي تمام، فيرون «أنه كان يختار ممدوحيه اختيارًا شديدًا حتى لا يزيغ مشاعره أو يتنكر لأحاسيسه، صحيح أن هذا الاختيار كان يكذبه أحيانًا ولكن كان يدخل عالم المدح بنوايا طيبة، وبرغبة في الحديث عن المثل العليا»^(٤).

(١) طبيعة الفن ومسؤولية الفنان - د. محمد النويهي ص ٢٤.

(٢) الإنسان والتاريخ في شعر أبي تمام د. أسعد محمد علي ص ٢٩.

(٣) أبوتمام وقضية التجديد في الشعر ص ٥٥.

(٤) المصدر السابق ص ٦٦.

أليس في هذا الحديث منتهى المماحكة؟، فالكاتب هنا يحاول إخراج أبي تمام من إطار عصره ليجعله متفرداً في مدحه الذي لا يكذب فيه، بل هو يختار ممدوحيه بعناية ويمدح بنية طيبة، أليس الأجدر بنا أن نتجه إلى معالجة القضايا وفقاً لطبيعتها وإن كانت مؤلمة، فليس هناك حاجة لتزيينها بالأصباغ الكاذبة وتحسينها بالألوان الباهتة؟، فأبو تمام يمدح القواد والخلفاء والأمراء، وينافق في كل هذا ويرائي طلباً للقامة العيش، قد يشعر الطائي بالآلام هذا الهوان فيذكر ذله كثيراً في قصائده، ولكن هذا أمر آخر لا يخرج عن أن يكون مداماً كغيره من شعراء تلك العصور.

وإذا كان الشاعر في مدحه يصف الممدوح بأوصاف بعيدة عنه قد توهم بأنه يطلب بها المثل الأعلى، فهل هذا الطلب يجعله يدلل عليها في سوق الأدب يبيعها لمن يشتريها؟! «فيخدع الممدوح عن نفسه ويرى وهو يصغي إلى قصائدهم أنه قد استمال إنساناً له مثل هذه الصورة التي يصوره عليها»^(١)، ويشعر الطائي بهذه المهانة ويذكرها في شعره ويقول:

فأشددُ يديكَ على يدي وتلافني
مِنْ مَطْلَبِ كَدِرِ المَوَارِدِ رَاكِدِ
أصبحتُ في طُرقاتِهِ وَوُجُوهِهِ
أعمى ولكنني نبيلُ القَائِدِ^(٢)

ويقول:

نُلُّ السَّوَالِ شَجَى فِي الخَلْقِ مُعْتَرِضُ
مِنْ دُونِهِ شَرَقٌ مِنْ خَلْفِهِ جَرَضُ
مَا مَاءٌ كَفَّكَ إِنْ جَادَتْ وَإِنْ بَخِلَتْ
مِنْ مَاءٍ وَجْهِي إِذَا أَفْنَيْتُهُ عِوَضُ^(٣)

(١) ليال خمس مع أبي تمام ص ٣٩ - د. محمد عبده عزام.

(٢) شرح التبريزي ٨: ٢.

(٣) المصدر السابق ٤: ٤٦٥.

واستقل المديح بجانب عظيم من حياة أبي تمام الشعرية «فالمديح في حقيقته سيرته كلها»^(١)، وهذا يقودنا إلى الحديث عن قضية الصدق الفني والصدق الواقعي في الشعر العربي والتي سبق أن ناقشت جانباً منها^(٢)، وأضيف هنا أن تجاوز الصدق الواقعي يجب أن يكون لأهداف فنية ذات قيمة، فليس من مهمة الفنان أن يصور الواقع كما هو عليه، بل إن فنه يكمن في تجاوز هذا الواقع للوصول إلى المستوى الفني المطلوب «وإذا كان استخدام الصور المجازية يتيح للشاعر تحطيم نسق العلاقات الطبيعية بين الأشياء كما نألفه في واقع الحياة، والإتيان بصور أخرى لهذه العلاقات لا يقرها الواقع، فإنه يغتفر للشاعر الخروج عن هذا النسق بقدر ما ينجح في تحقيق غايته الفنية، أما إذا لجأ إلى المجاز كنوع من التقليد أو التجميل المضاف إلى العمل فحسب، فهو هنا يهدر علاقات الواقع في مقابل لا شيء، ومن ثم يتحول المجاز أو تجاوز الواقع والحقيقة إلى أكاذيب صريحة لا مبرر لها من الناحية الفنية»^(٣).

والصدق الفني يختلف عن الصدق الواقعي، بل قد لا يتم التوصل إليه إلا بعد تحقيق هذه المخالفة، وهي الوسيلة لتوضيح الدلالة وتعميقها لتأتي الحقيقة الكامنة وراء العمل الفني أكثر وضوحاً وتحديداً، ويقول مارلو بونتي «فالمصور يريد أن يحل رباط العلاقات العقلية القائمة بين الأشياء لكي يقيم بينها رابطة جديدة، تكون أصدق وأعمق دلالة، ولعل هذا هو السبب في أن الفنانين كثيراً ما يتحدثون عن الصدق والكذب، أو الصواب والخطأ في الأعمال الفنية وكأن الفن لغة تحتل فيها فكرة «الحقيقة» أهمية كبرى، ولكن الفنانين لا يعنون مطلقاً بالصدق الفني «تشابه» التصوير مع العالم أو «تطابق» الشعر مع الواقع، بل هم يعنون به اتساق التصوير «أو الشعر» مع نفسه لوجود مبدأ واحد يسم بطابعه كل وسيلة من وسائل التعبير في اللوحة أو القصيدة»^(٤).

(١) ليال خمس مع أبي تمام - د. محمد عبده عزام ص ٣٤.

(٢) انظر ص ٢٦٥ من هذا البحث.

(٣) قضية الصدق والكذب في الشعر العربي - نبيل نوفل ص ٦٢ - ٦٤.

(٤) فلسفة الفن في الفكر المعاصر ص ١٩١.

وشعراء تلك العصور ومنهم شاعرنا لم يكونوا يطلبون من وراء مخالفتهم للواقع شيئاً من ذلك، ولا يذهبون إلى أبعد من رضا المدوح، واستثارة حميته بالمبالغات الفجة، غير إن هذا الصديق الفني يصل إليه أبوتام إذا كان المدوح قد حقق هدفاً قومياً تهتز له المشاعر، كمدحه المعتصم في قصيدته «فتح عمورية»، الذي جاءت فيه المبالغات قريبة من الذوق والجمال بعيدة عن الرياء والنفاق، ولهذا فهو يربط هذا النصر بإرادة الله لا بقوة المدوح:

رَمَى بِكَ اللَّهُ بُرْجِيئَهَا فَهَدَمَهَا
ولو رمى بك غيرُ الله لم يَصِبْ

ولم ينصر المدوح إلا بقوة السيف:

أَجْبَتْهُ مُعَلِنًا بِالسَّيْفِ مُنْصَلِتًا
ولو أَجْبَتْ بِغَيْرِ السَّيْفِ لَمْ تُجِبْ^(١)

فالشاعر في أبيات تلك القصيدة ينطلق من شعوره الصادق، واعتماداً على هذا الشعور يحطم العلائق ويبالغ، ولكنه يصطبغ معه دائماً تلك القيمة الفنية الراقية التي تعطي صورة روعة، وتبعدها عن الإغراق في الكذب والنفاق، وعندما يتدافع الوشاة على باب أحمد بن أبي دؤاد ليوقعوا بينه وبين الشاعر فإنه يصاب برعب وهم عظيمين، فيمدح ابن أبي دؤاد بقصيدتين داليتين رائعتين مطلع الأولى:

سَعِدَتْ غُرْبَةُ النُّوَى بِسُعَادِ
فَهِيَ طَوْعُ الْإِثْهَامِ وَالْإِنْجَادِ^(٢)

يقول فيها:

وَمِنْ الْحَظِّ فِي الْعُلَى خُضْرَةُ الْمَعْرُو
فِ فِي الْجَمْعِ مِنْهُ وَالْإِفْرَادِ

(١) شرح التبريزي ١: ٥٩.

(٢) المصدر السابق ١: ٣٥٦.

كُنْتُ عَنْ غَرْسِهِ بَعِيدًا فَأَذْنْتُ
نِزِي إِلَيْهِ يَدَاكَ عِنْدَ الْجَدَادِ
سَاعَةً لَوْ تَشَاءُ بِالنَّصْفِ فِيهَا
لَمَنْعْتَ الْبِطَاءَ خَصْلَ الْجِيَادِ
لَزِمُوا مَرْكَزَ النَّدَى وَذَرَاهُ
وَعَدْتُنَا عَنْ مِثْلِ ذَاكَ الْعَوَادِي
غَيْرَ أَنْ الرُّبَى إِلَى سَبِيلِ الْأُنْثَى
سَوَاءٍ أَدْنَى وَالْحِظُّ حِظُّ الْوَهَادِ
بَعْدَمَا أَضَلَّتِ الْوَشَاةُ سَيُوفًا
قَطَعَتْ فِيَّ وَهَيَّ غَيْرُ جَدَادِ
مَنْ أَحَادِيثَ حِينَ دُوخَتْهَا بِالرَّأْيِ
كَانَتْ ضَعِيفَةً الْإِسْنَادِ^(١)

والثانية مطلعها:

سَقَى عَهْدَ الْحِمَى سَبْلُ الْعِهَادِ
وَرَوْضَ حَاضِرٍ مِنْهُ وَبَادِ^(٢)

يقول فيها:

لَقَدْ أَنْسَتُ مَسَاوِيَّ كُلِّ دَهْرٍ
مَحَاسِنُ أَحْمَدَ بْنَ أَبِي دُوَادٍ
مَتَى تَحْلُلُ بِهِ تَحْلُلُ جَنَابَا
رَضِيْعًا لِلسَّوَارِي وَالْعَوَادِي
تُرْشِّحُ نَعْمَةَ الْأَيَّامِ فِيهِ
وَتُقَسِّمُ فِيهِ أَرْزَاقُ الْعِبَادِ

(١) شرح التبريزي ١: ٣٦١ - ٣٦٢.

(٢) المصدر السابق ١: ٣٦٩.

وما اشْتَبَهْتُ طريقَ المجد إلا
هَذَا لِقِبْلَةِ المعروف هَادٍ
وما سافرتُ في الأفاقِ إلا
وَمِنْ جَدْوَاكَ راحلتي وزادي
مقيمُ الظنِّ عندك والأمانِي
وإن قلقتُ رِكابِي في البلاد
مَعَادُ البعثِ معروفٌ ولكن
ندى كَفَيْكَ في الدنيا مَعَادِي
أتاني عائرُ الأنباءِ تَسْرِي
عقاربُهُ بداهيةً نَادٍ
نثًا خبرُ كَأَنَّ القلبَ أَمْسَى
يُجَرُّ بِهِ عَلَى شوكِ القتاد
كَأَنَّ الشمسَ جَلَّلَهَا كَسُوفُ
أو اسْتَتَرْتُ بِرِجْلِ مَنْ جَرَادٍ
بَأَنِّي نِلْتُ مِنْ مُضَرٍّ وَخَبْتُ
إِلَيْكَ شَكِيَّتِي خَبَبَ الْجَوَادِ
وما رُبِعَ القَطِيعَةُ لِي بِرُبْعٍ
ولا نَادِي الأذى مِنِّي بِنَادٍ
وَأَيْنَ يَجُورُ عَنْ قَصْدٍ لِسَانِي
وقلبي رائِحٌ بِرِضَاكَ غَادٍ
ومِمَّا كَانَتْ الحُكْمَاءُ قَالَتْ
لِسَانُ المِرَّةِ مِنْ خَدَمِ الفُؤَادِ
فَقَدِمًا كُنْتُ مَغْسُولَ الأمانِي
وَمَأْدُومَ القوافي بالسُّدَادِ

لقد جازيتُ بالإحسان سُوءاً
 إِذَا وَصَبْتُ عُرْفَكَ بِالسَّوَادِ
 وَسِرْتُ أَسْوَاقَ عَيْرِ اللُّؤْمِ حَتَّى
 أَنْخُتُ الْكُفْرَ فِي دَارِ الْجِهَادِ
 فَكَيْفَ وَعَثْتُ يَوْمَ مِنْكَ فَذُّ
 أَشَدُّ عَلَيَّ مِنْ حَرْبِ الْفَسَادِ
 وَلَيْسَتْ رَغَوَتِي مِنْ فَوْقَ مَذْقٍ
 وَلَا جَمْرِي كَمَيْنٍ فِي الرَّمَادِ
 وَكَانَ الشُّكْرُ لِلْكَرْمَاءِ خُضْلاً
 وَمِيدَانُ كَمِيدَانِ الْجِيَادِ
 عَلَيْهِ عُقِّدْتُ عُودِي وَلَا حَتَّ
 مَوَاسِمُهُ عَلَى شَيْمِي وَعَادِي
 وَغَيْرِي يَأْكُلُ الْمَعْرُوفَ سُخْتاً
 وَتَشْحَبُ عِنْدَهُ بَيْضُ الْأَيْدِي^(١)

وقد انتشرت في هاتين القصيدتين الصور الشعرية الجميلة التي تنقل لنا خوفه من هذه الوشاية، وتذكر فضل الممدوح على الشاعر، فلا ألفاظ غريبة وحشية ولا تعقيد لفظي، بل فن شعري جميل يتهادى بصوره الشعرية القوية.

فأبوتمام عندما يمدح فإنه يساير عصره ويكسب قوته، وقد ينافق ويداهن ويأتي بالمبالغات المفتعلة، ولكنه في مواقف أخرى يصدر في مدحه عن عاطفة صادقة فيبدع ويتفرد.

ب - الرثاء:

كان الطائي شديد الخوف من الموت، وهذا جعله من الشعراء المبرزين في هذا الباب «لأن الشاعر يجد راحة وهدوءاً إذا تخفف قليلاً من هذا العبء الذي يبهظه^(٢)».

(١) شرح التبريزي ١: ٣٧٤ - ٣٧٧.

(٢) الشاعر أبوتمام - محمد عطا ص ٦٦.

ويعتقد بعض النقاد أن الشاعر مريض بالكلى لكثرة ورودها في شعره^(١).

وإجادة الطائي في هذا الباب تأتي من صدقه العاطفي في تعامله مع صوره، فهو عندما يرثي لا يطلب نوالاً ولا ينافق لينال حظوة بل يعبر عن حزن دفين، لولاه لما أبدع تلك المراثي التي حدثنا عنها النقاد، «فله ميزة في الرثاء بز فيها شعراء الرثاء جميعاً حتى أهل الطبع، تلك أن كل بيت في قصيدة رثاء يكاد يحدثك فيه عن رجل مات، وإليك، فخذ قصيدته التي رثى بها ابن حميد الطوسي، وأفرد كل بيت وحده وأفصله عن سائرهما ثم اقرأه، فلن تشك في أنك تقرأ تعزية وتأييماً، أما الشعراء الآخرون فإنك تستطيع أن تسلم من قصائد رثائهم أبياتاً للمديح وغيره^(٢)».

وهذا جعل بعضهم يتمنى أن يموت ويرثيه الطائي بقصيدته في محمد بن حميد الطوسي ويقول إنه لم يمت من رثي بهذا الشعر^(٣).

وقصيدته فيه مطلعها:

كذا فليجلَّ الخطبُ وليفدح الأمرُ
فليس لعينٍ لم يَفُضْ ماوها عُذْرُ

وفيها يقول:

ألا في سبيلِ الله من عَطَّلَتْ له
فَجَا جُ سبيلِ الله وانْتَعَرَ الثَّغْرُ
فَتَّى كلما فاضتْ عيونُ قبيلةٍ
دُمًا ضحكتْ عنه الأحاديثُ والذُّكْرُ
فَتَّى مات بين الضُّرب والطعنِ ميتهُ
تقومُ مقامُ النصرِ إذ فاتهُ النصرُ
وما مات حتى مات مَضْرِبُ سيفه
من الضربِ واعتلَّتْ عليه القنا السُّمُرُ

(١) أبوتمام وقضية التجديد في الشعر ص ٧٤.

(٢) عبقرية أبي تمام ص ١٠٩.

(٣) الأغاني ١٥ ص ٩٩.

وقد كان فُوتُ الموتِ سهلاً فرْدَةً
إليه الحِفَافُ المرُّ والخُلُقُ الوَعْرُ
ونفسٌ تعافُ العارَ حتى كأنه
هو الكفرُ يومَ الرُّوعِ أو دونَه الكُفرُ
فأثَبَتَ في مستنقعِ الموتِ رجلَه
وقال لها: من تحتِ أحمصِكَ الحَشَرُ^(١)

«وعلى كل فهو في شعره يرى أن الموت هو الوجه الآخر للحياة، ويرى أن الموت ليس رحلة تأتي بعد مرحلة الحياة، ذلك لأنه كامن فيها وموجود داخلها، ويرى أن الموت يمكن أن يكون «خلاصاً رائعاً» في مواجهة العار، ولهذا لا يرى بأساً من أن يرتدي الإنسان «أرديته الحمر» وأن يقف من غير رجعة فيما يسميه «مستنقع الموت» على أن يكون هذا من أجل هدف شريف^(٢)».

والحق أن من يتصفح ديوانه يجده في رثائه مشبوب العاطفة صادقها، ربما يعود هذا إلى ما ذكره من إلحاح الخوف من الموت على شعوره، وقد يعود إلى خلو هذا الغرض من أي باعث مادي أو مطمع دنيوي، فهو بالتالي لن يحتاج إلى العمل والتكلف ولن يقول الشعر إلا إذا اهتزت عواطفه، وزلزل كيانه الفقد، كذلك فإن من الملاحظ أن رثاءه لأصدقائه وأقربائه والقواد الذين قتلوا دفاعاً عن الحق والدين، يكون أكثر صدقاً وأبعد عن التكلف والتعمل، كقوله يمدح جارية له توفيت:

ألم ترني خَلَّيْتُ نفسي وشأنها
ولم أحفل الدنيا ولا حَدَثانها
لقد خوَّفَتني النائباتُ صروفها
ولو أَمَنَتْنِي ما قَبِلْتُ أمانها

(١) شرح التبريزي ٤: ٧٩.

(٢) أبوتمام وقضية التجديد ص ٦٩.

وكيف على نار الليالي مُعَرَّسي
إذا كان شيبُ العارضين دُخانها
أصبْتُ بِخُودٍ سوف أَعْبُرُ بعدها
حليفَ أَسَى أبكى زمانًا زمانها
عنانٌ من اللذاتِ قد كان في يدي
فلما مضى الإلفُ استردتُ عَنانها
منختُّ الدُمى هجري فلا مُحسِناتِها
أودُّ ولا يَهْوَى فؤادي حسانها
يقولون هل يبكي الفتى لخريدةٍ
متى ما أرادَ اعتاضَ عَشْرًا مكانها
وهل يستعِضُّ المرءُ من خَمْسٍ كَفَّه
ولو صاغ من حُرِّ اللُّجَيْنِ بنانها^(١)؟

ج - الحب والغزل:

يرى د. عبده بدوي أن أبا تمام لم يعط الحب عناية كبيرة في شعره «لأنه كان شخصية جادة لا يقبل تمامًا على المرح، ولا يلقي بنفسه في هذا العالم البهيج الملون، فهو نفسه قد أنقلته الحياة من صغره بمشكلاتها، وجعلته يكبح كدحًا من أجل أن يتتقف ويعيش ويسطع^(٢)».

ربما يكون في هذا الرأي قدر كبير من الصحة، فتغزله جاء في مجمله باردًا لا روح فيه، وثقيلًا لم تتسرب إليه خفة الحب ولا روح العواطف.

ويرى الأستاذ عمر فروخ «أنه له غزلان أحدهما بالمؤنث والآخر بالذكر، وهو إن تكلف الغزل أتى به مؤنثًا لقبح الغزل بالذكر في المدائح، وإن جرى على هواه أكثر من الغزل بالذكر حتى تنكر أن يكون سبيله غير ذلك^(٣)».

(١) شرح التبريزي ٤: ١٤٢.

(٢) أبوتام وقضية التجديد في الشعر - د. عبده بدوي ص ٧٥.

(٣) أبوتام - عمر فروخ ص ١٣٦.

وهذا الرأي لا يمكن الجزم باطراده فبالإضافة إلى ما يؤدي إليه من اتهامه بالشذوذ، تلك التهمة التي لم نر لها ذكراً عند من تحدثوا عنه، ولم نر لها ظلاً إلا في قول عمر فروخ، فإن النظر في باب الغزل في ديوانه لا يؤكد هذا الرأي، إلا إذا كان الكاتب قد لاحظ أن معظم قصائده الغزلية يستعمل فيها ضمائر التذكير، فإن هذا لا يعول عليه، لأن الشعراء كثيراً ما يتغزلون بالأنثى بصيغة المذكر، ولا يمكن الركون إلى مثل تلك الاستنتاجات التي لا سند لها من تاريخ الشاعر ولا حتى من حجج خصومه.

وفي معرض مناقشة د. عبده بدوي للغزل عند الطائي يقول: «إن الحب عند أبي تمام يمثل حالة ارتواء تجلب السعادة، ويمثل حقيقة الجنس محاطاً بالأضواء لا مغلفاً بالأبخرة، فهو يجعل الأرض أنثى، والسماء فحلاً واللقاح المطر، وهو يجعل السفينة حاملاً ويجعل نفسه الجنين، وهو يجعل عمورية بكرة تفترع، وهو يكرر على أن الصلة بين المطر والأرض صلة جنس.

المهم أن هذا الجانب حقيقة، وأن أبا تمام قد عبر عنه بأقصى ما تستطيع حضارته أن تسمح به، وأنه لم يستطع أن يفرق بين الحب والجنس، فهما عنده صوت واحد، وصدى واحد^(١).

ويرى هذا الرأي محمد عطا ولكنه يرجعه إلى خوفه من الموت فيحاول «أن يتغافل عنه أو يتناساه فلا يجد بداً من الإغراق في اللذة وما يتصل بها من أسباب، ويؤثر المرأة من بين اللذائذ جميعها فإن ظفر بها ظفر بكل شيء، وإن فقدتها فقد كل شيء.... ولم أر شاعراً كأبي تمام عبد جسد المرأة كعبادته، وأشهى النساء إليه أبكارهن، وقد كثر في شعره ترديد كلمات البكارة والعذرة والافتراع والحبل وما إليها^(٢)».

فأما رأي د. عبده بدوي ففيه إسراف في تجاهل الظواهر، كما إنه لا يتفق مع مجريات الأمور وما تنطق به العادات والتقاليد في مجتمعاتنا، فإذا كانت أوروبا اليوم

(١) أبوتهم وقضية التجديد ص ٧٩

(٢) الشاعر أبوتهم - محمد عطا ص ٧٠.

قد رفعت ذلك الحد الفاصل بين الحب والجنس مما دفعها إلى أودية التحلل والفساد، ونقف نحن في مجتمعاتنا الإسلامية بكل الصلابة أمام هذا المد الذي لا يمكن أن تقبله الشيم أو الدين، فإن الأجدر بتلك المجتمعات في العصور الإسلامية ألا تقبل هذه النظرة التي تسوي بين الجنس والحب، وأعتقد أن هذا الخاطر لم يرد على ذهن أبي تمام ولا أراغ إليه قصده، فاستعملاته لتلك الأساليب في التصوير والوصف قد ذكرت في بداية بحثي^(١)، وتمنيت أن نتمكن من كشف غموض حياته لكي نصل إلى تفسير علمي لهذا المنزع لديه، الذي لا يتصل بسبب إلى فهمه للحب، وإنما فيه الكثير من الإسقاطات النفسية التي تعبر عن حالة «سيكولوجية» لديه لا أستطيع الخوض فيها لعدم توفر وسائل البحث الكافية في هذا المضمار، الذي يعتمد على معرفة عميقة بأطوار حياة الشاعر والظروف التي عاشها.

أما رأي محمد عطا فإنه لا يكفي لتفسير تلك الظاهرة، فانكباب الشاعر على اللذائذ قد يبرر نزوعه في الحياة كلها، ولكنه لا يقتصر على الشعر، صحيح أن هذا المنزع بهذا المؤثر قد يعكس نفسه على شعره، غير أن السؤال الذي سيظل بلا إجابة، هو لماذا اختص هذا الجانب (الجنسي) من المرأة في استخداماته الفنية، فالألفاظ التي تستخدم في العملية الجنسية يستخدمها الشاعر في كثير من صوره كرموز فنية بعيدة عن قضايا الجنس، بينما أغفل باقي اللذائذ الحسية «التي قال الكاتب إنه كان منكباً عليها» كالخمر وما إليها».

ثالثاً: المقياس النفسي

لعل أول دراسة طالعها عليها حول نفسية أبي تمام تلك التي صنفها الأستاذ محمد عطا، وقد عقد دراسته على ثلاث عناصر:

أولها: الارتباك الذي كان يسود دمشق والقتال بين القيسية واليمينية أصل عنده الشعور بالخوف في طفولته فظهرت التمتمة.

(١) انظر ص ١٠٧ من هذا البحث.

ثانيها: الشعور بالنقص نتيجة لهذه التمتمة، ومن أسبابها أيضاً نشوؤه فقير الأبوين، فعاش يطلب المال والعلم، والشعور الحاد بالنقص يكون عقدة التفوق.

ثالثها: خوفه من الموت بسبب موت أخوته وابنه في عام واحد^(١).

والواقع أن المنهج النفسي في دراسة الأدب، يمكن أن يحل لنا ولو جزئياً بعض المشكلات الخاصة بالآثر الفني عن طريق دراسة حياة صاحبه.

ولو حاولنا جهدنا تتبع تلك الأطوار النفسية التي مر بها أبوتمام من خلال أحداث حياته المعروفة فلن نخرج إلا بما اشتهر عنه بأنه متمم وشديد الحساسية متوقد الذكاء، أما صحة تأثره بحروب القيسية واليمينية فهذه أمور كلها ظنية، أما حساسيته فإنه لا ينفرد بها، بل هي صفة تكاد تكون غالبية على كل الفنانين، يقول ستاندال: «إن الحساسية تلتهمني التهاماً، فمما يمس الآخرين مساً يجرحني أنا جرحاً وينزف دمائي^(٢)».

كذلك فإن علماء التحليل النفسي قد لاحظوا أن الفنانين بوجه الإجمال يتصفون بما يتصف به العصاةيون من صفات^(٣).

أما أبرز صفات هؤلاء العصاةيين فهي التي ذكر بعضها محمد عطا في تحليله لشخصية أبي تمام، وأهمها كما يراها أصحاب نظرية التحليل النفسي أنهم متقلبو العاطفة، مرهفو الإحساس الشعري لذلك كان النموذج العصبي يضم أكبر عدد من الشعراء إذا قيس بالنماذج الأخرى، ومن صفاتهم أيضاً كثرة الانفعال وهذا يفسر حبهم «وربما حب أبي تمام» للمقامرة والملاهي، وتناول المسكرات كذلك قد يؤدي هذا إلى الحرص على الإدهاش بالشذوذ أو التفرد.

(١) الشاعر أبوتمام - دراسة نفسية ص ٥٣ وما بعدها.

(٢) علم النفس والأدب - د. سامي الدروبي ص ٢٣٢.

(٣) المصدر السابق ص ٢٥٠.

كذلك فإن العصابي يتشرد من مكان إلى مكان فهذا ما تدلنا عليه حياة العصابين، إن السفر والانتقال من مسكن إلى مسكن والهروب إلى بلاد بعيدة كل ذلك كان من الأمور الشائعة في حياة العصابين، كما أن العصابي الذي يؤهله طبعه للشعر «روحاً إن لم يكن صناعة» لا يمكن أن يميل إلى التعبير عن الواقع تعبيراً عقلياً جافاً، وإنما يحاول أن يعكسه من خلال نفسه، والعصابي أيضاً مبذر متلاف، وهو أميل إلى الحزن والكآبة.

وهذه الصفات نجد بعضها مجسماً في أبي تمام، فأرهاب حسه وحبه للإدهاش والتفرد والشذوذ، وحبه للملاهي والمذات وعشقه للانتقال كلها أمور مشهورة عنه يدل عليها شعره، وتنقل بعض الأخبار عنه أنه كان متلافاً، يحب الحزن والكآبة، وربما كان في هذا الحب ما يبرر إجادته للثرثاء.

على تلك القواعد اعتمد محمد عطا، وهي كما رأينا صفات عامة في أغلب الشعراء، إلا ما قيل عن خوفه الشديد من الموت، وهو مما لا نستطيع دفعه أو إثباته، ولا يكفي في هذا المنهج (المنهج النفسي) أن يعتمد على آثار الأديب «فالتحليل النفسي لشخصية الأديب بوساطة آثاره لا يمكن أن يصل إلى نتائج يقينية كالتي يمكن الوصول إليها بالتحليل المباشر لشخصيته حين يجلس هو نفسه بين يدي المحلل النفسي يطبق عليه هذا المحلل مناهج التحليل المعروفة»^(١).

أما إذا كان هذا الفنان شخصية تاريخية، أصبحت أخباره وسيرته هي التي يجب أن تعرض على هذا المنهج، فالدراسات الأدبية التي تعتمد على التحليل النفسي منها اعتمد فيها الباحثون «على السجلات المحفوظة عن طفولة هؤلاء العظماء، وعن بيئاتهم التي عاشوا فيها، ووجهوا عنايتهم خاصة إلى كل ما أشار إلى الوراثة والصحة والتربية والنمو العقلي...

وإن شئت فقل إنهم رجعوا إلى المعلومات التاريخية أولاً فطبّقوا عليها منهج التحقيق العلمي ثم وضعوها بين يدي قضاة عدول من خبراء السيكلوجيين، فسلط

(١) علم النفس والأدب - د. سامي الدروبي ص ٢٥٤.

عليها هؤلاء المقاييس والموازين القسط التي وصل إليها علم النفس الحديث فتكونت من كل ذلك طريقة علمية أطلقوا عليها اسم «مقياس التاريخ»^(١).

فالأستاذ محمد عطا اعتمد على آثار أبي تمام قبل اعتماده على تاريخ حياته، والحقيقة أن حياة هذا الشاعر غامضة، يجللها ستار كثيف من الفوضى وعدم التحديد، فقد اختلف المؤرخون حول سنة مولده ووفاته وأصله وتنقلاته ولا يكاد الباحث يعثر على شيء ذي قيمة من أخبار حياته إلا في جزء يسير ورد في كتاب الصولي «أخبار لأبي تمام» لا يغني شيئاً في مجال البحث النفسي.

ولتتابع تلك القضايا التي أثارها محمد عطا في كتابه يقول:

«إن عقدة التفوق التي جاءت من شعوره العميق بالنقص تجعل من إحساسه بالموت أكثر عمقاً فيخشى سطوة الموت، ويقول راسل «إن الرجل الذي تتركز آماله ومخاوفه حول نفسه، لا يمكن أن ينظر إلى الموت باطمئنان، لأن الموت يطغى على عواطفه كلها»، وهذا يجعله يتمسك بالحياة ويسرف بالتمتع بها، يتوقع الموت في كل لحظة لا يجد فرصة إلا اغتنمها ولا لذة إلا اهتبلها ولا مالاً إلا ضيعه.....

ويكثر من الانتقال والرحلات يحاول نسياناً لهذا الخاطر.. والشعور بالنقص وعقدة التفوق وخوفه من الموت دفعه إلى الإسراف في البديع والتحرر والتعبير، أما التشخيص فقد جاء نتيجة حسه وحدة شعوره، وخوفه من الموت أداه إلى إجادة في الرثاء، وإلى أن يطلب حياة المسالمة والوداعة^(٢).

أما علاقة أبي تمام بالمرأة فإن الباحث ينطلق من ملاحظاته للألفاظ الجنسية التي أوردها الشاعر في قصائده، فيضع له عدة أسباب محتملة أهمها ما رآه من أن العصر كانت «تشيع فيه اللذات التي أقبل عليها العرب يعبون من دنائها في غير توقف أو تلفت، فالجنس الذي شعر بالحرمان طويلاً إذا هيئت له فرصة ليروي فيها

(١) من الوجهة النفسية - محمد خلف الله أحمد، ص ٥١.

(٢) الشاعر أبوتمام ص ٥٨ - ٦٨.

صداه، اندفع في غير تعقل أو اتزان ليشبع نهمه، خوفاً من أن تفلت من يديه الفرص السانحة، وينحصر عنه النعيم، فيعود إلى حرمانه الأول، إلى صحرائه القاحلة، وبخاصة أن العصر كان عصر حروب مجهولة العاقبة، وقد يكون لبناء أبي تمام الجسمي صلة وثيقة بهذا، فقد كان طوالاً، نحيفاً، ويقال إن هذا النوع من البناء يفرط صاحبه في الناحية الجنسية، أو قد يعود هذا إلى شبابه الفوار وروحه الدافقة فشعر أبي تمام شعر الشباب والحدة والجموح، وقد يرجع إلى ثقافته اللغوية، فمعاجمنا مذخورة بالألفاظ والتعبيرات الجنسية، بل إن أثارنا الأدبية يموج أغلبها باللذة نتيجة الكبت الجنسي والقيود المفروضة على الحريم^(١)، فهذه الاحتمالات التي ذكرها الكاتب قد تصلح لتفسير الانكباب على اللذة، وهذا أمر لا يتعلق بدراسة شعره من الناحية الفنية، فشعوره بالحرمان لا يؤدي بالضرورة إلى أن يلهج بالألفاظ الجنسية، وإلا توقعنا أن نجد تلك الظاهرة عند كل الشعراء الذين شعروا بالحرمان.

ربما انطلق الباحث من النظرية النفسية التي تقول «إن الحرمان والألم ينشطان الموهبة الفنية» كما يرى دراكوليدس^(٢) و«إن الخيال الذي لا بد منه للإبداع الفني لا يمكن أن يتغذى إلا من الحرمان في الواقع»^(٣) ولكن هل من الواجب - لكي نصل إلى تفسير تلك الظاهرة عن أبي تمام - أن نغمس أمة كاملة في هذا وأن نتهمها بالانغماس في اللذة؟ إن هذا الحرمان الذي يتحدث عنه الكاتب يجب أن يعتمد في تأكيده على معطيات من التاريخ الشخصي لهذا الفرد لا من تاريخ أمة كاملة، إضافة إلى هذا فإن «التحليل النفسي إذ يحاول أن يرد العبقرية الخالقة إلى الغرائز الجنسية المكبوتة، يقرر قضية لا يستطيع البرهان عليها، إن التعلق بالقيمة الفنية لا يمكن أن يرجع إلى التعويض عن الحرمان، إن هناك فنانيين يعيشون حياة جنسية سوية، ولا يعوضون بالفن عن أي حرمان^(٤)».

(١) المصدر السابق ص ٧٠ - ٨٠.

(٢) علم النفس والأدب - د. سامي الدروبي ص ٢٢٩.

(٣) المصدر السابق ص ٢٣١.

(٤) المصدر السابق ص ٢٥٢.

وفيما عدا تلك الدراسة النفسية التي سبق الحديث عنها فإننا لا نجد إلا لمحات هنا وهناك في الدراسات الأدبية المتفرقة التي كانت تبحث في اتجاهات شعراء ذلك العصر، «والحقيقة أن معظم الدراسات التطبيقية النقدية الجادة لا تكاد تخلو من قدر قليل أو كثير من النظر النفسي»^(١)، فالدكتور طه حسين يرى «أن أبا تمام كان ذكياً نكاء لم يعرف لشاعر من الشعراء الذين عاصروه، وكان حاضر البديهة حضوراً غريباً مفحماً، وكان حاد الشعور يحس بالأشياء حساً سريعاً، ويتأثر بها تأثراً عميقاً وكان إذا تعرض لمعنى من المعاني، تعمقه»^(٢).

يبقى بعد هذا تلك الاسقاطات النفسية التي لاحظها نقاده قديماً وحديثاً، فيرى د. عبده بدوي أن الشاعر قد أكثر من الحديث عن البرد، والفرش والنعمة، وآلات النسيج في وصيته للبحثري «تأثراً بمهنته كحائك، كما أكثر من إلحاحه على آلات السقي لاشتغاله بالسقاية في جامع عمرو»^(٣).

ومن تلك القضايا التي أثاروها شدة إعجابه بنفسه وبشعره إذ يرى عمر فروخ «أنه كان واثقاً من نفسه إلى حد الغرور أحياناً يفرض ما يقوله على الناس فرضاً، ويعتقد أماله قبل أن تقع»^(٤)، ويؤيده في هذا عبدالعزيز سيد الأهل^(٥) والدكتور عبده بدوي^(٦)، ويقف معهم أنيس المقدسي الذي يضيف «أنه كان شديد الإعجاب بشعره حتى لم يكن ليرضى أن يمسه بأدنى تهذيب»^(٧) ولا أدري كيف يتأتى لشاعر صانع كأبي تمام الذي يعلق القوافي لبعض قصائده، والذي ينسب إلى (عبيد الشعر) كزهير وأضرابه، أقول كيف يتأتى له أن لا يهذب شعره أو يعيد النظر فيه، أما رواية الأغاني

(١) من الوجهة النفسية - د. محمد خلف الله ص ٢٥١.

(٢) من حديث الشعر والنثر ص ٢٢٧.

(٣) أبوتمام وقضية التجديد ص ١١١.

كما رأى ابن الأثير في كثرة إirاده للفظ (الدلو) تأثراً بهذه السقاية (الاستدراك ص ٤٧).

(٤) أبوتمام، عمر فروخ ص ٤٣.

(٥) عبقرية أبي تمام ص ٤٤.

(٦) أبوتمام وقضية التجديد في الشعر ص ٥٢.

(٧) أمراء الشعر العربي في العصر العباسي ص ٢٠٨.

التي جاء فيها أنه لم يرض أن يغير بيتاً معيباً في إحدى قصائده^(١)، فيمكن فهمها إذا علمنا أن الشاعر وإن هذب شعره وأطال النظر فيه، فإنه قد يبقى فيه من الرديء ما لا يفتن إليه إلا بعد أن يذاع فيصبح بعد ذلك كواحد من أبنائه الذين عرفوا به ولا يرضى إنكار أحد منهم.

والحق أن الطائي قد أكثر من ذكر إعجابه بشعره في أبيات كثيرة منها قوله:

كَم مَعَانٍ وَشَيْئُهَا فَيْكَ بِالْمَدِّ
حِ فَاضْحَتْ ضُرَائِرًا لِلرِّيَاضِ
بِقَوَافٍ هِيَ الْبَوَاقِي عَلَى الدَّهْرِ
رَ وَلَكِنْ أَثْمَانُهُنَّ مَوَاضٍ^(٢)

وكقوله:

جَاعَتْكَ مِنْ نَظْمِ اللِّسَانِ قِلَادَةٌ
سَمُطَانٍ فِيهَا اللُّؤْلُؤُ الْمَكْنُونُ
حُذِيتْ حِذَاءَ الْحُضْرَمِيَّةِ أُرْهَفَتْ
وَأَجَادَهَا التَّخْصِيرُ وَالتَّلْسِينُ
إِنْسِيَّةٌ وَحَشِيَّةٌ كَثُرَتْ بِهَا
حَرَكَاتُ أَهْلِ الْأَرْضِ وَهِيَ سَكُونُ
يَنْبُوْعُهَا خَضِلٌ وَحَلِيٌّ قَرِيضُهَا
حَلِيُّ الْهَدْيِ وَنَسْجُهَا مَوْضُونُ
أَمَّا الْمَعَانِي فَهِيَ أَبْكَارٌ إِذَا
نُصِّتَ وَلَكِنْ الْقَوَافِي عُوْنُ
أَخْذَاكَهَا صَنَعُ اللِّسَانِ يَمْدُهُ
جَفَرٌ إِذَا نَضَبَ الْكَلَامُ مَعِينُ^(٣)

(١) الأغاني ١٥: ٩٦.

(٢) شرح التبريزي ٢: ٣١٥.

(٣) المصدر السابق ٣: ٣٢٨ - ٣٣١.

وأبيات أخرى كثيرة، ومن هنا استدل بعض أولئك على غروره وكبريائه، وربما كان في قصته مع عبدالله بن طاهر عندما لم يلتقط ما نثره عليه من المال^(١)، ما يعزز هذا الاعتقاد.

ومع إيماني العميق بأهمية تطبيق الدراسات النفسية على الأدب فإنني أرى أن نلزم جانب الحذر في تطبيق هذا المقياس لما قد يؤدي إليه من نتائج بعيدة عن الصواب، نظلم بها الشاعر ظلماً بيناً.

بالإضافة إلى ذلك فإن هذا المنهج يقف قاصراً عن احتواء بعض القضايا النقدية ومن أهمها «القيمة الفنية»، وترى «سوزان لانجر» أن هذه النظرية «التحليل النفسي» لا يقدم لنا أدنى معيار للحكم على الامتياز الفني؛ لأنها تفسر لنا لماذا كتبت القصيدة، وتكشف لنا عن الملامح البشرية التي تخفيها وراء صورها الخيالية، ويتبين لنا ما هي الأفكار الخفية التي تنطوي عليها أية لوحة، وتشرح لنا تبسم نساء «ليوناردو» بطريقة سحرية غامضة، ولكنها لا تصلح مطلقاً أساساً للتفرقة بين العمل الفني الجيد، والعمل الفني الرديء^(٢).

ويؤكد الدكتور سامي الدروبي هذا، فيرى أن هذه الدراسات لا تقول لنا هل هذا الأثر جميل أو غير جميل؟، هل هو عبقرى أو تافه؟، فلذلك شأن آخر لا علاقة لعلم النفس به^(٣).

رابعاً: المقياس الفني

١ - الغريب والغموض

كثيراً ما نلمح شيئاً من الخلط عند بعض النقاد بين تعقيد معانيه وغريب ألفاظه وبين غموض صورته، ولا شك أن لكل ظاهرة من هذه الظواهر أسبابها

(١) أخبار أبي تمام للصولي ص ٢١٢.

(٢) فلسفة الفن في الفكر المعاصر - د. زكريا إبراهيم ص ٣١٩.

(٣) علم النفس والأدب ص ٢٥٥.

ونتأجها الخاصة، فصاحب «أمراء الشعر العربي في العصر العباسي» يجعل تحت عنوان (شغفه بالإغراب) كثيرا من أبياته الجميلة ذات المعاني القوية كأمثلة على غموضه كقوله:

أهْنُ عَوَادِي يَوْسُفَ وَصَوَاحِبُهُ
فَعَزْمًا فَقَدِمًا أَدْرَاكَ السُّؤْلَ صَاحِبُهُ
أَعَاذِلْتِي مَا أَخْشَنَ اللَّيْلَ مَرْكَبًا
وَأَخْشَنَ مِنْهُ فِي الْمَلَمَّاتِ رَاكِبُهُ
دَعَيْنِي عَلَى أَخْلَاقِي الصُّمَّ لِلَّتِي
هِيَ الْوَفْرُ أَوْ سِرْبُ تَرْنُ نَوَادِبُهُ
فَإِنِ الْحَسَامَ الْهَنْدُوَانِيَّ إِنَّمَا
خُشُونَتُهُ مَا لَمْ تُقَلِّلْ مُضَارِبُهُ^(١)

ثم يشرح معاني هذه الأبيات معتقداً أن حاجة الألفاظ في الأبيات إلى شرح وتوضيح معجمي يدخلها في باب الغامض من الشعر، ثم يقول:

«ومن هذا القبيل:

يَقُولُونَ إِنَّ اللَّيْثَ لَيْثٌ خَفِيَّةٌ
نَوَاجِذُهُ مَطْرُورَةٌ وَمَخَالِبُهُ
وَمَا اللَّيْثُ كُلُّ اللَّيْثِ إِلَّا ابْنُ عَثْرَةٍ
يَعِيشُ فُوقَ نَاقَةٍ وَهُوَ رَاهِبُهُ^(٢)

ويحل هذا الطلسم بقولنا ليس الأسد سبع الغاب، ولكن الأسد الحقيقي الذي يحتمل بأس الممدوح ولو قليلاً «فواق ناقة»^(٣).

(١) شرح التبريزي ١: ٢١٦.

(٢) المصدر السابق ١: ٢٢٩.

(٣) أمراء الشعر العربي في العصر العباسي ص ٢٠٧.

والمؤلف هنا يخلط بين الغموض في المعنى وإن كانت الألفاظ ذاتها سهلة قريبة التناول وبين صعوبة إعجام تلك الألفاظ، مما يعزز الاحتياج إلى القاموس للوصول إلى المعنى العام الذي كثيراً ما يكون معنى سهلاً واضحاً بعد ذلك، فصاحب «أمراء الشعر» لا يخرج في مقاييسه عن ما رآه القدماء، فهو يورد نصاً لعبد القاهر الجرجاني عن تكلفه، وفقرة من موازنة الآمدي عن غموضه، ورأي الباقلاني عن غلوه في الصنعة، ثم يعقب على هذه الآراء بقوله:

«والذي يطالع ديوانه تحريماً لهذه التهم يتضح له أن أكثر ما ذكره حق^(١)».

أما الدكتور محمود الربدادي فقد عقد فصلاً عن التعقيد والغموض في معاني أبي تمام قدم فيه بحديث جيد عن التعقيد والغموض وحاول التفريق بينهما فقال:

«وقد خلط بعض النقاد بين هذين المصطلحين وأدرجوا تحت الأول ما ينبغي أن يدرج تحت الثاني وإذا كان التعقيد معيماً في الشعر، فإن بعض الغموض يعتبر من حسنات الشعر لا من سيئاته، لذلك ينبغي أن يفصل بين المصطلحين لتكون على بينة من شعر أبي تمام الذي سنرجع بعضه إلى التعقيد وبعضه إلى الغموض^(٢)».

ثم يمضي في تسطير رأي القدماء في التعقيد قائلاً: «وهم كثيراً ما يخلطون بين التعقيد والغموض» كأبي هلال العسكري وعبد القار الجرجاني ويورد أمثله للمعقد من أبياته ثم يقول:

«ومن الجدير بالذكر أن نقول أن التعقيد طريق الغموض، لأن الغموض هو شعور السامع أو القارئ بأنه لم يستطيع أن يستوعب فكرة الشاعر كاملة إلا بشيء من الجهد وبذل الطاقة الفكرية^(٣)».

وبهذا الحديث سار على درب من سبقه في الخلط بين الغموض والتعقيد، ليجعل التعقيد سبباً من أسباب الغموض الكثيرة التي يورد بعضها ويذكر ما قاله ابن خلدون عن هذه الأسباب.

(١) أمراء الشعر العربي في العصر العباسي ص ١٩٧.

(٢) الفن والصنعة في مذاهب أبي تمام ص ١٧٣ وما بعدها.

(٣) الفن والصنعة في مذهب أبي تمام ص ١٧٨.

ثم يقول:

«وقد كثر الغموض والتعقيد في شعر أبي تمام حتى إن القاضي الجرجاني أشار إلى تعقیده وغموضه» إلى آخر العبارة^(١).

ثم يتحدث في نهاية الفصل عن ما ذكره بعض النقاد عن الغموض المطلوب للشعر، ولكنه ينبغي أن يكون من الغموض المستحب الذي لا يغرب كثيراً حتى لا يستعصي على الفهم لأن النقاد قالوا:

«شر الشعر ما سئل عن معناه»^(٢).

أين الحديث عن الغموض في الشعر وأين شواهد؟، لم يورد المؤلف شيئاً من هذا بل انتهى إلى الموقف نفسه الذي نعاه على أولئك الذين يخلطون بين التعقيد والغموض.

والحقيقة أننا يجب أن نناقش هذه القضية بمنهج علمي واضح، فالتعقيد غير الغموض هذا أمر لا يحتاج إلى برهان، وأمثلة التعقيد عند أبي تمام كثيرة جاء أكثرها نتيجة لسوء ترتيب الكلمات التي قد يكون معناها المعجمي سهلاً واضحاً كقوله:

خان الصفاء أخ خال الزمان له

أخاً فلم يتخوّن جسمه الكمْدُ^(٣)

أي من مات له أخ فلم يهلك لموته خان المودة والصفاء.

فانظر إلى ترتيب العبارات في البيت وكيف جاء التقديم والتأخير فيها فعقد المعنى.

وكقوله:

أهيسُ أليس لجاءٍ إلى همَمِ

تَغَرَّقُ الأُسْدُ في أذْيِهَا اللّيسا^(٤)

(١) المصدر السابق ص ١٨٠.

(٢) المصدر السابق ص ١٨١.

(٣) شرح التبريزي ٤: ٧٤.

(٤) المصدر السابق ٢: ٢٥٨.

فقد فصل بين الموصوف وصفته فصلاً يوقع الفهم في شيء من الاضطراب. أي:
هممه تغرق في موجاتها الأسد الليس^(١).

وقد يكون التعقيد نتيجة لحذف حرف يحتاجه المعنى فيغض بسبب هذا
الحذف، كقوله:

يَدي لمن شاء رهنٌ لم يَذُقْ جُرْعاً
من راحتك درى ما الصَّابُ والعسلُ

فهذا البيت حذف منه حرف النفي كأنه قال: والله لا أدري من لم يذق جرْعاً
من راحتك^(٢).

فمن الواضح أن التعقيد هنا جاء نتيجة لاشتجار المعاني في ذهنه، وعندما
يحاول سكبها في القوالب الشعرية، يضطر إلى التقديم والتأخير والحذف كي يستقيم
الوزن قاصداً أن يجمع من هذا شيئاً مع صنعة كجناس وطباق فتكون النتيجة زيادة
في التعقيد.

وهناك بعد هذا التعقيد ظاهرة أخرى هي «الغموض المعجمي» والذي يرجع
إلى صعوبة التقديم المعجمي لألفاظه، وقد لاحظ النقاد المحدثون هذا في شعره،
وكادوا يجمعون على أن سبب غريبه وتوحش ألفاظه شغفه بالقديم وكثرة محفوظه
منه^(٣)، ويقول الدكتور عبده بدوي: «إن الذي لا شك فيه أن كثيراً من الألفاظ الوحشية
تساعد إليه بتأثير قراءاته الطويلة ونحن نعرف أنه كان وراءه تراث غليظ يتمثل أكثر
ما يتمثل في «الأراجيز» التي يقال إنه حفظ منها أربعين ألف أرجوزة، ومن المعروف
أن «الرجازين» يتقعون في اللغة، ويغوصون غوصاً شديداً على الغريب، وقد كان
هذا وراء قاموسه الغريب^(٤)».

(١) أبوتمام حياته وحياة شعره ص ٢٣٧.

(٢) شرح التبريزي ٣: ١٠ أي: إن درى من لم يذق جرْعاً من راحتك الفرق بين الصاب والعسل. فيدي له رهن.

(٣) أمراء الشعر العربي في العصر العباسي ص ٢١٣.

(٤) أبوتمام وقضية التجديد في الشعر ص ١٠٦.

ويتفق معه في كل ذلك محمد عطا ويضيف «أنه كان معتزاً بنفسه وبثقافته وأن تعمقه لدراسة فقه اللغة كان يحمل إلى شعره هذا الألفاظ دون وعي^(١)». وقد اقتبس الاثنان هذا الرأي من الدكتور طه حسين الذي رد هذا الغريب إلى محفوظه «وأنه لم يكن يتعمد إدخال هذه الألفاظ في شعره^(٢)».

أما هذه الألفاظ التي لاحظوها فهي كقوله:
قد قلت لما اطلختم الأمر وانبعثت
عشواء تالية غبساً دهاريساً^(٣)
وكقوله:

بأنك لما اسحنكك الأمر واكتسى
أهابي تسفي في وجوه التجارب^(٤)
والأمر الذي يجدر بحثه هنا هو أن الشاعر كان يحصر غريبه في قصائد ذات نمط واحد تشيع فيها تلك الألفاظ الوحشية، وهي كالقصائد التي جاءت على قافية السين، كقوله التي أولها:

أحيا حشاشة قلب كان مخلوساً
ورم بالصبر عقلاً كان مألوساً
لو تشهدين أقاسي الدمع منهمراً
والليل مُرتجج الأبواب مطموساً
وفيها يقول:

مقابل في بني الأنواء منصبه
عيصاً فعيصاً وقدموساً فقدموساً

(١) الشاعر أبو تمام ص ١٢٦.

(٢) من حديث الشعر والنثر ص ٩٩.

(٣) شرح التبريزي ٢ : ٢٥٦ : «اطلختم: اشتد وأظلم، عشواء: الداهية، عبس: الدواهي السود المظلمة، الدهاريس: الدواهي».

(٤) شرح التبريزي ١ : ٢١٠ (اسحنكك: اسود وأظلم).

الواردين حياض الموت مُتَأَقَّةٌ

تُبَّا تُبَّا وكراديسًا كراديسًا^(١)

وكذلك قصائده الثائية كقوله، في قصيدته التي أولها:

قف بالطُّلُولِ الدارساتِ عُلَاثًا

أَمَسْتُ حَبَالُ قَطِينَهُنَّ رِثَاثًا

والتي يقول فيها:

شَجْعَاءُ جِرْثُهَا الذَّمِيلُ تَلَوُّكُهُ

أُصْلًا إِذَا رَاحَ المِطْيُي غِرَاثًا

أُجْدَا إِذَا وَنَتِ المَهَارَى أَرْقَلَتْ

رَقْلًا كَتَحْرِيقِ الغَضَا حَثْحَاثًا^(٢)

ويقول في قصيدة أخرى:

كَالرُّشَا العَوْهَجِ اطِّبَاه

رَوْعٌ إِلَى مُغْزِلِ رَغُوثِ

رَعَتْ جَنَابِي عُوَيْرَضَاتِ

مِنْ خَزَمَاتٍ وَمِنْ شَثُوثِ^(٣)

ويغرب أيضًا في قصائده الضادية، كقوله:

وَبَسَاطٍ كَأَنَّمَا الأَلُ فِيهِ

وَعَلِيهِ سَخُلُ المُلَاءِ الرِّجِيضِ

(١) شرح التبريزي ٢: ٢٥٣، ٢٥٩، ٢٦٠.

مخلوس: من خلست الشيء إذا أخذته خلسه، مألوس: مثل المجنون، العيص: الشجر الملتف، القدموس: القديم، ثبا: أي جماعة، الكراديس: جمع كردوس وهي القطعة من الخيل عليها فرسانها.

(٢) شرح التبريزي ١: ٣١١ - ٣١٥.

علاثا: ترخيم علاثة اسم غلامه، القطين: أهل الدار، ورثا: رث - الشجعاء: الطويلة، الذميل: السير السريع، غراثا: الجياع، أجد: صلبة، حثحاثا: سريع.

(٣) شرح التبريزي ١: ٣٢٤.

العوهج: طويلة العنق، اطباه: دعاه، مغزل: معها غزال، رغوث: أي مرضعة، خزومات: جمع خزمة وهي شجرة، عويرضات: موضع، شثوث: جمع شث وهو النبت الذي ترعاه الطباء.

يَصْبِحُ الدَّاعِرِيُّ ذُو المِيعَةِ المِرْ

جَمُ فِيهِ كَأَنَّهُ مَأْبُوضٌ^(١)

فغريبه يكاد يختفي من باقي قصائده إلا فيما ندر، وتستقل تلك القصائد بالألفاظ وافرة من الغريب والوحشي، وفي هذا رد على من قال من الباحثين المحدثين أنه كان لا يتكلف هذا الأمر، وأنه كان يأتي بها دون وعي بالقصائد التي عرضت بعضها تشيع فيها روح التكلف والتعمل.

أما أن تكون تلك القصائد انعكاساً قوياً لقراءاته بالأمس كما يرى د. الربدادي^(٢)، فهذا مما لا سبيل إلى إثباته، كما أن هذه الحصيلة من الألفاظ ليست وليدة ثقافة أيام معدودة، بل هي نتاج مرحلة من التثقيف الذاتي.

ربما تكون طبيعة القافية التي يختارها هي التي تستدعي تلك الألفاظ الغريبة^(٣) لأنها من القوافي التي تكون مفرداتها قليلة في القاموس اللغوي.

ويسرف بعض الباحثين في تحمل الأسباب وراء إيراده لذلك الغريب فيقول:

«وتبدو لنا صلة بين الحبسة التي في لسانه، وبين اختياره اللفظ الصعب الغريب، فما دام أبوتمام لا ينشد شعره دائماً فماذا يضره إن كان اللفظ صعباً؟ بل إنني لأؤكد هذه الصلة فإن كثيرين يتحاشون نطق الراء والسين ليدلوا على قوتهم ويستروا ضعفهم. إذا لم يكونوا على قدرة للنطق بالحرفين، فاختيارهم للكلمات الخالية من الراء والسين مركب صعب، وكذلك لم يرد أبوتمام أن يضعف ويقهر أمام الألفاظ التي يحتبس لسانه في النطق بها، فتخير أصعبها عمداً، وهو تعويض النقص الذي هو قانون من قوانين الحياة. وكان أبو تمام أجشّ الصوت أيضاً، حتى قيل إن المعتصم كره إنشاده، لولا أن حرضه ابن أبي دؤاد على سماع شعره من راوية لأبي تمام

(١) شرح التبريزي ٢: ٢٩٠.

البساط: معناه الأرض الواسعة، السحل معناه: الثوب الأبيض، الملاء: جمع ملاءة، الرحيض معناه المغسول، الداعري: منسوب إلى فحل الإبل، الميعة: معناها النشاط، المرجم: معناه الذي يرمي الأشياء بنفسه كأنه يرحمها، المأبوض: الذي عليه إياض وهو حبل يشد فيه مأبض البعير.

(٢) الفن والصناعة في مذهب أبي تمام ص ٨٨.

(٣) الفن والصناعة في مذهب أبي تمام ص ٩٠.

يحسن النشيد، وفي الألفاظ القوية الصعبة موافقة للصوت الأجش أيضاً، فكان اختياره للألفاظ الصعبة أمراً لازماً^(١).

وتلفت نظري تلك العبارات التي يخرج بها الكاتب عن النهج العلمي وهي قوله: «بل إنني لأؤكد هذه الصلة» وقوله: «فكان اختياره للألفاظ الصعبة أمراً لازماً».

وهذا المنهج الذي يعتمد عليه المؤلف في هذه الفقرة يتصل بسبب واضح بالمنهج النفسي الذي يشترط المعرفة الكاملة لحياة صاحب النص، لكي يمكن أن تستخلص بعض النتائج، وتكون في غالبيتها ظنية احتمالية.

أضف إلى ذلك التناقض الذي اعتور هذا الرأي، فإذا كان في اعتماد الشاعر على المنشد الذي يداري به سوائه عاملاً مشجعاً له على إبراز الألفاظ الصعبة، فما فائدة كون صوت الشاعر أجشاً ليطلب الألفاظ الغريبة وهو لا ينشد قصائده؟ ثم ما علاقة الصوت الأجش بالألفاظ الغريبة؟

ولا أريد أن استطرد في مناقشة تلك الآراء التي تبحث في أسباب هذه الظاهرة بل أنصرف إلى القول إن نتيجة تلك الألفاظ الغريبة غموض في المعنى، وتعثر في اختراق حجبه، وكأن العقل «يجربه على شوك القتاد»، وهذا الغريب وذلك التوحش هو الذي يصيب الشعر بالجفاف فيعقد مائتيه وتخبو فنيته، ويصبح همك البحث عن تلك المعاني العويصة في القاموس لتعيد تركيبها في ذهنك حتى تصل إلى المعنى الذي طلبه الشاعر.

٢ - الغموض الفني:

وهذا الغموض هو الذي تجلت فيه شاعرية الطائي في الوصول بفكره الوقاد إلى المعاني العميقة، تلك المعاني التي تستعصي على الفهم الساذج البسيط كقوله يصف عمورية:

حتى إذا مَخَضَ الله السنين لها

مَخَضَ البخيلة كانت زُبْدَةُ الحَقَبِ^(٢)

(١) عبقرية أبي تمام ص ٧٧.

(٢) شرح التبريزي ١: ٤٩.

وكقوله:

وَلَهَتْ فَأَظْلَمَ كُلُّ شَيْءٍ دُونَهَا
وَأَنَارَ مِنْهَا كُلُّ شَيْءٍ مُظْلِمٍ^(١)

يريد أنه لما أصابها الوله، اشتد عليه ذلك فأظلم كل شيء بينها وبينه، وقد تعددت الشروح لمعاني هذا البيت^(٢).

وكقوله:

يَتَجَنَّبُ الْآثَامَ ثُمَّ يَخَافُهَا
فَكَأَنَّمَا حَسَنَاتُهُ آثَامٌ^(٣)

أي أنه يتجنب الآثام فيكون قد أتى بحسنة ثم يخاف تلك الحسنة، فكأن حسناته آثام^(٤).

وكقوله:

طَالَ إِنكَارِي الْبَيَاضَ وَإِنْ عُمِّرَ
تُ شَيْئًا أَنْكَرْتُ لَوْنَ السُّوَادِ

وقد أورد المرزوقي له ثلاثة شروح^(٥).

وقال عنه الآمدي إنه من الفلسفة الحسنة^(٦).

وكقوله:

مَنْ سَجَايَا الطُّلُولِ أَلَا تُجِيبَا
فَصَوَابٌ مِنْ مُقْلَةٍ أَنْ تَصُوبَا

(١) شرح التبريزي ١: ٢٨٧.

(٢) المصدر السابق ٣: ٢٤٨.

(٣) المصدر السابق ٣: ١٥٣.

(٤) أبوتتمام د. جميل سلطان ص ٤٦.

(٥) شرح التبريزي ١: ٣٥٨.

(٦) الموازنة ٢: ٢٣٧.

فاسألْنَهَا واجعلْ بُكَاءَ جوابًا

تَجِدِ الشُّوقَ سائلاً ومُجيباً

وقال الآمدي عن البيت الثاني: «وهذه فلسفة حسنة ومذهب من مذاهب أبي تمام ليس على مذاهب الشعراء ولا طريقتهم»^(١).

وليس في هذه التعليقات من الآمدي ما يفهم منه أن هذه المعاني فلسفية وأنه له طريقة فلسفية في التفكير كما اعتقد بعض الباحثين المحدثين^(٢).

فالفلسفة المقصودة هنا هي الطريقة والأسلوب الذي يختص بها الطائي، وقد علق الدكتور عبدالقادر القط على هؤلاء الباحثين قائلاً: «وأغلب الظن أن النقاد المحدثين قد تأثروا في حكمهم على تلك الأبيات بآراء قدماء النقاد فيها ووصفهم إياها بالفلسفة.

والحق أن القدماء لم يريدوا بلفظ «الفلسفة» إلا ما نغنيه نحن أحياناً حين نطلقه على بعض النظريات الصادقة في الحياة أو الأفكار الغامضة أو المعاني المتكلفة أو العبارات التي تضطر لكي نفهمها إلى أن ننفق فيها من الجهد والتفكير ما ننفقه في قراءة بعض الآراء الفلسفية»^(٣). فهذا الغموض الثري والعمق الفني الذي يوفر لك لذة في التذوق ورياضة في التخيل هو أسلوب الطائي الذي كان يطلبه عن طريق التجديد والابتكار، ويثني د.عبده بدوي على غموض أبي تمام دون أن يلتفت إلى الغموض الفني، ويقول في معرض تعليقه على بعض تعقيداته التي ذكرت شيئاً منها «إن هذا وغيره قد يعطي التعقيد ويعطي الغموض - ولكن هذا الغموض - على رأي - لا يأتي عن التشويش الروحي أو ضعف التعبير - وإنما عن صفاء الذهن ورهافته والاستغراق في التأمل، وهو غموض غير معتم بل شفاف يصح وصفه بما قال «كوكتو» عن مالارمييه: «غامض كالماش»، وكل شاعر كبير هو بالضرورة غامض غموضاً ماسياً، ومن هنا فأبوتمام هو مالارمييه العرب»^(٤).

(١) شرح التبريزي ١: ١٥٧.

(٢) انظر الفن والصنعة في مذهب أبي تمام ص ٦ وما بعدها.

(٣) إلى طه حسين في عيد ميلاده ص ٤٣١.

(٤) أبوتمام وقضية التجديد في الشعر ص ١١٣.

وهذا النوع من الغموض عرفه النقاد القدماء عند أبي تمام ونفر معظمهم منه وأثنى عليه صاحب الوساطة^(١).

ويعتقد عمر فروخ، أن شعر أبي تمام يمثل بداية لنهضة جديدة «وكل شعر يبدأ نهضة فهو غامض، كذلك الشعر الجاهلي الأول فشعر امرئ القيس أكثر غموضاً من شعر زهير للزمن الذي بينهما، وشعر الطرماح أشد تعقيداً من شعر جرير، كذلك شعر مسلم بن الوليد وشعر ابن الفارض، وكذلك أيضاً شعر شكسبير والروائيين الإفريقيين الأول وشعر جوته سيد شعراء ألمانيا، ولعل أشعار فرجيل ودانتي لا تخرج عن حدود المبدأ الذي نتخذه^(٢)».

وقد التفت الدكتور شوقي ضيف إلى هذا «الغموض الفني» عند أبي تمام «الذي كان شعره يجلبه الغموض من كثير من جوانبه وأجزائه ولكن أي غموض؟؟ إنه «الغموض الفني» الذي يشبه تنفس الفجر في الأفكار والصور وكل ما يعتمد عليه أبوتمام من ألوان في شيات من هذا الغموض، بل في ألوان قاتمة من هذه الظلال التي لا تحجب النور ولكن ترسله بقدر، فيضفي على كل ما يمسه حسناً وجمالاً».

ويقارن بين مذهب أبي تمام وبين مذهب «الرمزيين» في فرنسا من حيث موقف «البرناتسيين» منهم الذين يعيبون عليهم غموضهم وموقف النقاد والأدباء في العراق في عصر أبي تمام، كذلك فإن نتيجة هذا الصراع بين الرمزيين وبين غيرهم جاءت في شكل كتابات ومؤلفات وأشعار، وهذا ما حدث في العراق إزاء أبي تمام، فظهرت مؤلفات تعالج تلك الخصومة بين أبي تمام وبين نقاد ذلك العصر، ويعتقد د. شوقي ضيف أن مذهب أبي تمام لم يكتب له النمو لكي يكون مذهباً جديداً في الشعر كما حدث عند الرمزيين، «لأن أنصاره لم يستطيعوا أن يصفوا مذهب، وخصومه تلوموه ولجوا في الخصومة، ولذلك ظلت مدرسة الرمزيين قائمة في فرنسا وتعد أفرادها

(١) الوساطة للجرجاني ص ٤٣٠ - ٤٣١.

(٢) أبوتمام عمر فروخ ص ٥٦.

من أمثال (Mallarme)، (Varlaine) كما تعدد تلامذتها، أما أبوتمام فلم ينهض به أحد إلا نهوضاً قاصراً.

ومن عيب النقد العربي أنه لم يكن يتصور فكرة المذاهب والمدارس كما يتصورها في عصرنا الحديث، ولذلك كنا نجد دائماً عند أصحابه خطأ في فهم المذاهب والاتجاهات الفنية، وكان من الصعب أن ينجح اتجاه فني جديد، وأكبر الظن أن ذلك كان من أهم الأسباب التي حالت دون التجديد الواسع في الشعر العربي، فهذا أبوتمام يدخل الغموض والدقة والفلسفة في الفن، فلا يناقشه النقاد في أصول هذا العمل، إنما يناقشونه في أسلوب ملتبس أو عبارة غريبة، أو صورة غير مألوفة، يناقشونه في ظاهرة العمل ويتركون باطنه وما ينساب فيه من تلك الينابيع الفلسفية والثقافية التي تلون شعره بألوان خاصة^(١).

والحق أن في هذا الحديث إنصافاً لأبي تمام. ولكنه يغفل أن يضيف إلى الأسباب التي أسهمت في فشل تطوير اتجاه أبي تمام طبيعة المجتمع العربي في ذلك العصر، فإذا كان الشعراء الرمزيون يتمتعون بحرية واسعة في التعبير عن خلجات أنفسهم، فإن أبا تمام كان ينسحق تحت وطأة ذلك الحكم المطبق، وتكبلة تلك الأغلال التي أوجدتها مجموعة العلاقات الاجتماعية السائدة في ذلك العصر، وهذا أضاف إلى صعوبة محاولات أبي تمام عنصراً جديداً ساعد على توقف ذلك المذهب الجديد عن النمو عند غيره من الشعراء الذين جاؤوا بعده.

أما عبدالعزيز سيد الأهل فإنه عندما يتحدث عن «إخفاء المعاني» يرفض أن ينسب مذهب أبي تمام إلى الرمزية ويرى في هذا هروباً وتخلصاً من دراسته^(٢)، ولا يرد هذا الغموض إلى فنية شعر أبي تمام ولا إلى طبيعة خاصة في شخصيته كذكائه وثقافته، وإنما يرجعه إلى أسباب عديدة منها أن أبا تمام «يعقد» ويلبس ليتكافأ مع الحضارة التي يعيش فيها، وهذا رأي ضعيف لا يقوم بتفسير تفرد أبي تمام بهذا الغموض، كما إنه يجعل هذه الظاهرة تعود إلى تكلفه وتعمله لا إلى شاعريته وفنه.

(١) الفن ومذاهبه ص ٢٣٩ وما بعدها.

(٢) عبقرية أبي تمام ص ٨٨.

ثم يقول: «إن ما أضاف إلى صعوبة معاني أبي تمام شيئان آخران، أحدهما ما حدث من أن الرواة أسقطوا أبياتاً من قصائده فبدت الصعوبة في وصل المعاني واتصاحها، وثانيهما ما أضافه الشراح من الإعانات للأذهان في فهم المعاني، لأنهم وقعوا في أوهام الذهاب وراء المعاني الصعبة التي ظنوها تليق به ولا يليق به غيرها، وربما لم يردوها أبوتمام فأضافوا إلى شعره صعوبات جديدة^(١)».

وهذا القول من الكاتب يظل قاصراً عن التفسير الشامل لظاهرة غموض معاني أبي تمام، وربما يصدق بعض هذا القول على أبيات بعينها ولكنه لا يقدم ذلك الفهم الشامل لتلك الظاهرة.

ولو قارنا هذا بما قاله ت. س. إليوت عن الشعر الصعب لأدركنا قيمة تلك النظرات النقدية الشاملة التي تصلح لأن نقيس بها كل الشعر الذي يندرج تحت ذلك الغموض، يقول إليوت «من الممكن رد صعوبة الشعر - والافتراض أن يكون الشعر الحديث صعباً - إلى عدة أسباب:

أولاً - أسباب شخصية يتعذر معها على الشاعر أن يعبر عن نفسه دون غموض وذلك مؤسف ولا شك، ولكن الشاعر قد استطاع على كل حال أن يخرج من الحبسة إلى الإبانة.

ثانياً - دافع الرغبة في التجديد، فنحن نعرف ما لقيه الشعراء المجددون من السخرية ك (وردزورث وشيلي وكيثس وتنسون، وبروننغ) «الذي كان أول من لقب بالشاعر الصعب»، وما لقيه كذلك من سبق هؤلاء الشعراء من التهجين والتسفيه لصعوبة شعرهم في رأي نقادهم المعاصرين.

ثالثاً - قد تكون تلك الصعوبة ناتجة عن تخوف القارئ «التخوف الذاتي أو الموحى به» من صعوبة يتصور وجودها مقدماً فيما سيقروء من الشعر....

(١) عبقرية أبي تمام ص ٨٦.

رابعاً - تعود صعوبة الشعر أحياناً إلى ما يسقطه الشاعر أحياناً من أشياء، كان القارئ قد تعود أن يجدها في المؤلف من قراءاته، وهكذا يترك تائهاً يتلمس الضائع ويكد الخاطر ليعثر على معنى ليس موجوداً في الشعر ولا أرادته الشاعر أن يكون موجوداً^(١).

فالسبب الثاني وهو الرغبة في التجديد يمثل ولا شك تعبيراً ناصعاً عن السر وراء غموض أبي تمام الفني، وهذه الرغبة في التجديد قد تدفع إلى كثير من مزلق انعدام الرؤية والتعقيد الذي لا غناء فيه، ولكن هذه المزلق كانت نادرة إذا قيسَت بكثرة شعره، وبوفرة معانيه العميقة، مما يدل على أنه كان ينجح في أغلب الأحيان في الوصول إلى هذا الجديد بحيث يخلق شيئاً من التوازن والتوجيه والضبط بين رغبته في التجديد وبين الوصول إلى الصور الفنية الناجحة، فالفنان «هو أحوج ما يكون إلى أن يعرض على حبه للتجديد نظاماً صارماً من الضبط والتوجيه، حتى لا يكون الدافع الأوحده على الإنتاج هو مجرد استثارة دهشة الجمهور بأي ثمن، حقاً إنه لا بدّ للفنان من أن يستسلم لسحر «اللامتحقق» «Unrealized» «كما يقول الانجليز» فيرتاد عالم الاضطراب والعماء والاختلاط والفوضى، حتى يتسنى له أن يستخرج من كل ذلك شيئاً جديداً يردده وينظمه ويبين لنا معالمة، ولكن من واجب الفنان أيضاً أن يعرف كيف يضع حداً لحوافزه الغامضة التي قد تلح عليه بالبقاء في ملكوت الظلام والعماء واللاتحدد واللاشعور^(٢)».

أما السبب الرابع الذي ذكره (إليوت) فإنه يفسر تلك الثورة على معانيه التي قادها نقاد عصره، لأنهم لم يألّفوا صورهم العميقة، ولم يتعوّدوا أسلوبه في التعبير، وكثيراً ما وقعوا في تفسيرات خاطئة لمعانيه وصوره.

ومن النتائج التي توصل إليها نقاده المحدثون من خلال دراستهم لظاهرة غموض معانيه وصوره أنها دعوة للتفكير والتأمل «فهو كان يعد صنعة الشعر عملاً عقلياً متعباً،

(١) الشعر بين نقاد ثلاثة (ت. س. إليوت، أرشيبا لدماكليش، إي. أي ريتشارد) اختارها وقدم لها الدكتور منح خوري - دار الثقافة - بيروت سنة ١٩٦٥ ص ٣٢، ٣٣.

والنص مترجم عن: *The Difficult Poetry (1933) Selected Prose (Cf. The Use of Poetry and The Use of Criticism, p. 92).*

(٢) مشكلة الفن - د. زكريا إبراهيم ص ١٦١.

يجب أن يرتفع الناس إلى أفقه، وأن يجهدوا أنفسهم للوقوف على معانيه، والكلمات عنده رموز تشير إلى معان خلفها، يجب على القارئ أن يستشفها من ثنايا تلك الحروف^(١).

ويضيف محمد عطا «أن العصر الحديث يؤيد أبا تمام في رأيه فليس الشعر مسلاة أو أداة لتمضية الفراغ، وليست قراءة النص الأدبي يكتفي فيها بالترصيع والترديد، وإنما يحتاج النص إلى قراءاته بحذر حتى يجيد فهمه، ولعل السمة الغالبة على شعر أبي تمام أنه يحمل القارئ أو السامع على التفكير^(٢)».

والحق أن شعر أبي تمام دعوة إلى التفكير والتأمل ومحاولة تصور تلك المشاعر التي تختلج في نفسه، وهو أيضاً فنان مصور يبتكر علاقات غير عادية بين الأشياء ليكون منها صورة خيالية، فإذا سمعت بعض أبياته أيقنت أن هذا الشاعر قد صنع صورة خيالية صرفة ثم راح يصقلها ويوضحها، فكأن المنظر الموصوف ينعكس في نفسه صورة خاصة، احتوتها إرجاعاته الذاتية وحددت عناصرها ثقافته العريضة، وقوة ذكائه وسرعة لمحة وتوقد قريحته، ثم ينطلق خياله في وصفها فهو لا يصف المنظر الطبيعي مثلاً، بل يصف الصورة المنعكسة في نفسه من هذا المنظر كقوله يصف المطر:

وَمُعْرِسٍ لِلْغَيْثِ تَخْفِقُ بَيْنَهُ
رَايَاتُ كُلِّ دُجْنَةٍ وَطَفَاءِ
نَشَرَتْ حَدَائِقَهُ فَصَرْنَ مَا لِفَا
لَطَرَائِفِ الْأَنْثَوَاءِ وَالْأَنْدَاءِ
فَسَقَاءُ مِسْكَ الطَّلِّ كَافُورُ الصَّبَا
وَانْحَلَّ فِيهِ خَيْطُ كُلِّ سَمَاءِ^(٣)

(١) أبوتمام - د. جميل سلطان ص ٤٢.

(٢) الشاعر أبوتمام - محمد عطا ص ٩٠ - نقلاً عن:

1 - Primer of Literary Criticism of Holling Worth.

2 - Lectures on English Poets by Hazlitt.

(٣) شرح التبريزي ١: ٢٣، ٢٥.

ومن خلال هذا الفهم لدعوة أبي تمام إلى التفكير والتأمل ويعززها رده على أبي العميث «لم لا تفهم ما يقال»^(١)، فسروا بعض أبياته على أنه يهتم بالصفوة ولا يؤمن بالجماهير^(٢)، كقوله:

لو لم تُصَادِفْ شَيَاتِ الْبُهْمِ أَكْثَرَمَا
في الخيلِ لم تُحْمَدِ الْأَوْصَاحُ وَالْغُرُ

وكقوله:

لا يَدْهَمُنْكَ مِنْ دَهْمَائِهِمْ عَدَدٌ
فإنَّ جُلَّهُمُ بل كُلُّهُمْ بَقَرٌ^(٣)

«وأبوتمام لم يعن إلا بهؤلاء الخاصة من العلماء»^(٤) ويؤكد هذا د. شوقي ضيف، إذ يقول: «وهذه الفكرة؛ فكرة ارتفاع الشعر عن الجمهور نراها عند أبي تمام لأول مرة في تاريخ الشعر العربي، وهي إحدى الأفكار المهمة التي تثار في النقد الحديث... فليس من حق ناقد غير مثقف بالثقافة الحديثة أن يطلب إلى أبي تمام النزول من هذا الأفق الذي اختاره لنفسه، ليس ذلك من حق أبي العميث ولا من حق اللغويين، أمثال ابن الأعرابي، إنما هو حق المثقفين بالثقافة الحديثة الذين يسميهم (الأمدي) أصحاب المعاني والفلسفة»^(٥).

وأختم الحديث عن موضوع غموضه الفني بالموقف الذي اتخذته د. مندور من أبي تمام نتيجة لصوره العميقة تلك، فهو يرى أن أسلوب الطائي هذا يدخله في أصحاب المذهب الكلامي الذي تحدث عنه «ابن المعتز» في كتابه (البدیع)، ثم يقول «والواقع أن أبا تمام لم يكن غريباً عن مباحث المتكلمين ومناهجهم في التفكير، ولدينا في كتاب «أخبار أبي تمام»، للصولي فصل هام بعنوان «ما رواه أبوتمام»، يثبت ذلك،

(١) المصدر السابق ١: ٢١٨.

(٢) أبوتمام وقضية التجديد في الشعر ص ٥٨.

(٣) شرح التبريزي ٢: ١٨٧.

(٤) عبقرية أبي تمام ص ٧٣.

(٥) الفن ومذاهبه ص ٢٤٠.

وهو فصل عظيم الأهمية، وذلك أنه يجمع طائفة من الأقوال التي هي أقرب إلى التفكير الفلسفي الذي يعتمد على العبارة أكثر من اعتماده على الفكرة في ذاتها^(١)».

ولا أدري كيف يعتمد «التفكير الفلسفي» على العبارة دون الفكرة، وهو المنوط به بحث الصيغ الذهنية المتعددة دون أن يلتفت إلى طريقة التعبير التي هي من المذاهب الفنية الصرفة.

وما رواه أبوتمام في كتاب «أخبار أبي تمام» لا يدل على فلسفته الفنية في الشعر وأسلوبه في التصوير، وقد سبق أن لاحظ النقاد القدماء أن اختيارات أبي تمام في الحماسة تختلف عن طريقته الشعرية، وناقشوا هذا الأمر، فاختيار الشعر ورواية الأخبار والحكم يختلف في طبيعته عن قول الشعر.

٣ - الطبع والصناعة:

بدأ النقاد الأقدمون الخوض في هذا الحديث بين ثنيات درسهم لوصف الشعر عند العرب ونلاحظ في حديثهم هذا خلطا في الفهم بين الطبع والصناعة، والطبع والارتجال، فالجاحظ يقول «وكل شيء للعرب إنما هو بديهية وارتجال وكأنه إلهام، وليست هناك معاناة ولا مكابدة ولا إجالة فكر ولا استعانة، وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام وإلى رجز يوم الخصام أو حين يمتح على رأس بئر، أو يحدو ببعير، أو عند المقارعة أو المناقلة أو عند صراع أو في حرب، فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذاهب، وإلى العمود الذي يقصد فتأتيه المعاني إرسالاً، وتنتال عليه الألفاظ انثيالاً، ثم لا يقيده على نفسه ولا يدرسه أحداً من ولده^(٢)» مع أنه يذكر طائفة من العرب تكذب طبعها في عمل الشعر وصنعه، كزهير والحطيئة وأشباههما «عبيد الشعر^(٣)».

(١) النقد المنهجي ص ٦٢ «انظر أخبار أبي تمام للصولي» ص ٢٤٩، ص ٢٥٨، والذي يشير إليه د. مندور ما رواه من العبارات التي تعتمد على تركيز الفكرة كوصف النعمة التي ولت «وما كانت نعمة آل فلان إلا طيفاً ولى مع انتباههم» وكوصف الصبر «إن الصبر عن المحبوب أشد من الصبر عن المكروه»

(٢) البيان والتبيين ٣: ٢٨.

(٣) المصدر السابق ٢: ١٣.

وربما كان ابن قتيبة أوضح من تحدث في هذا الباب، فقال: «ومن الشعراء المتكلف والمطبوع، فالتكلف هو الذي قوم شعره بالثقاف ونقحه بطول التفتيش وأعاد فيه النظر كزهير والحطيئة^(١)»، ثم يقول: «والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي، وأراك في صدر بيته عجزه وفي فاتحته قافيته، وتبينت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة، وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزحر^(٢)».

ومن هذا النص بدأ د. شوقي ضيف كتابه «الفن ومذاهبه» فأقامه على الرأي الذي توصل إليه، وهو أن الصنعة موجودة في مطبوع الشعر، ومتكلفه «لذلك كنا نرى أن نعم التكلف في الشعر القديم ونجعله على درجات يبلغ أعلاها عند زهير وأصحابه الذين كانوا يعملون شعرهم عملاً، ويأخذونه بالتفكير الدقيق والبحث والتحقيق^(٣)»، ومن هذا المفهوم الصحيح للطبع والصنعة، والذي يقوم على الاعتراف بأن العمل الفني ليس إلهاماً، ولكنه صنعة فنية لا تحس ولا تلحظ، بل تغيب في نسيج القيمة الفنية، أقول من هذا انطلق المؤلف إلى وجهة فيها الكثير من المبالغة، إذ جعل هذه الصنعة هي مدار الحديث وقسم الشعر إلى مذهب الصنعة ومذهب التصنيع، وجعل في كل مذهب من هذه المذاهب تعقيداً، وقد مر بنا ولعه بالمسميات، وبهذا درس شعر أبي تمام الذي جعله يمثل بداية التعقيد في مذهب التصنيع، الذي بدأه مسلم، فهو يرى «أن مذهب التصنيع انتهى عنده إلى غايته^(٤)».

ولست في مقام مناقشة هذا المنهج، غير إن هذا الرأي قد يتناقض مع ما نص عليه من «أن النقد العربي لم يكن يتصور فكرة المذاهب والمدارس كما نتصورها في عصرنا الحديث، ولذلك كنا نجد دائماً عند أصحابه خلطاً في فهم المذاهب والاتجاهات الفنية، وكان من الصعب أن ينجح اتجاه فني جديد^(٥)» فكيف بعد هذا استطاع أن يحدد قسماً تلك المذاهب التي بنى عليها بحثه؟، وكان يكفي في رأبي أن يحدد بشكل واضح معنى الصنعة في الفن، وأن يوضح الفرق بينهما وبين التكلف،

(١) الشعر والشعراء ١: ٧٧.

(٢) المصدر السابق ١: ٩٠.

(٣) الفن ومذاهبه ص ٢١.

(٤) المصدر السابق ص ٢٢٣.

(٥) الفن ومذاهبه ص ٢٤٣.

ثم يدرس تلك الظواهر الأدبية في الشعر العربي من خلال هذا الفهم، وهذا في رأيي أفضل من الإتيان بإطار غريب على الأدب العربي ومحاولة إلباسه إياه قسراً.

وحول هذه القضية يحاول محمد عطا أن يفرق بين «الطبع والارتجال» فيقول: «إن ما أعيبه على النقاد القدامى هو الخلط بين التروي والتعمل فقد يتروى المفتن، وهم الأعم الأغلب فإذا هو يخرج علينا بعمل فني رائع، وإذن فالتروي شيء والتعمل شيء آخر، بل إنني أرى - ويؤيدني في ذلك المحدثون - أن العمل الفني القائم على الارتجال عمل مبتسر، إن راعنا بجمال صورته للنظرة الأولى، فلن يظفر منا بهذا الإعجاب عندما نمعن النظر فيه، ونعيد ترديده، وبمعنى أدق فإنه لا يتسم بسمة الخلود^(١)» وهذا رأي فيه الكثير من الصحة والفهم العميق لهذه القضية.

على أن عبدالعزيز سيد الأهل يلتقط تلك المواقف التي رويت عن بديهة أبي تمام، ويلحظ فيها ملحظاً جديرًا بالتسجيل، وإن كان لا يذهب في مفهومه للطبع والصنعة بعيداً عن فهم القدماء له يقول: «يمتاز أبوتمام عن الشعراء ببديهته في الشعر، وذلك عجيب ووجه العجب منه في هذا، أن أبا تمام من شعراء الصنعة لا الطبع وأهل الطبع لا يستغرب منهم الارتجال، وإنما يستغرب من أهل الصنعة، وهو أيضاً في أبياته المرتجلة لا ينزل عن طبقته في الشعر، بينما غيره من شعراء الصنعة، حتى القادرون منهم والمتنبى خاصة ينزل شعرهم المرتجل عن طبقتهم، ونزول شعر البديهة والارتجال عن طبقة الشاعر لا يطعن فيه فهو في سعة من العذر لارتجاله.

وإنما كان شعر أبي تمام لاحقاً بطبقته لقدرته وتمكنه، وسكون جأشه عند الخوف كما هو ساكن عند الأمن، ولقوة غريزته^(٢)».

ونزول شعر الارتجال عن طبقة الشاعر يعزز القول بأن الارتجال بعيد عن أي يدخل في نطاق فنية الشعر.

ويعالج عمر فروخ هذه القضية فلا يقع بعيداً عن رأي النقاد القدامى، يقول: «ليس أبوتمام من الشعراء المطبوعين الذين يجري الشعر على لسانهم عفواً أو سليقة بلا تكلف ولا محاولة صنعة^(٣)».

(١) الشاعر أبوتمام ص ٨٠.

(٢) عبقرية أبي تمام ص ٢٠.

(٣) أبوتمام عمر فروخ ص ٨٤.

وغاب عنه أن ما يأتي بالسليقة سهواً رهواً عفواً لا يمكن أن يرقى إلى أن يكون شعراً، فالشاعر هو ذلك الذي يصطرع مع اللغة يطوعها لمعانيه «وقد يتوهم أن الفنان الحقيقي إنما هو ذلك الرجل العبقرى الذي يكتب ما يمليه عليه شيطان إلهامه. ولكن الحقيقة أن الفنان إنما هو ذلك الصانع الذي يصطرع مع المادة - لغة كانت أم حجارة أو لوناً أو غير ذلك - حتى يجبرها على أن تنتني وتتمايل وتنعطف تحت إيقاع ذبذباته الفكرية^(١)»، وقد جعل كثير من علماء الجمال من الإبداع الفنى عملية بطيئة لا مجرد إلهام مفاجئ، وهذا ما ذهب إليه على وجه الخصوص «بول فاليري» حينما قال فى المقدمة التى صدر بها دراسته لمنهج «ليوناردو دافنشي» «إن الآلهة لتجود علينا عن طيب خاطر بمطلع قصيدتنا، ولكن علينا نحن من بعد أن نصوغ البيت الثانى^(٢)».

فالتابع والصناعة أمران لا يفترقان فى العمل الفنى بل يجب أن يقترب أحدهما بالآخر، وأما ما عده النقاد القدامى تصنعاً خالصاً فهو المتكلف الذى افتقد روعة الفن، والشاعر المطبوع يخاتلك فىأتى بالصناعة مع طبعه دون أن يشعرك بها، فتعتقد أن المعانى قد انتالت عليه سهواً رهواً كما قالوا.

وبعد فقد كانت تلك أهم المقاييس التى عرض المحدثون شعر أبى تمام عليها وهى كما عرضت لا تخرج فى كثير عن ما طرقه الأقدمون فى هذا المجال، فلم يستطع هؤلاء أن يتجاوزوا تلك القضايا التى ألح عليها النقد القديم، ولم ينظروا إلى شعر أبى تمام من خلال دراسة فنية حديثة.

وهذا الشاعر أجدر بمثل تلك الدراسات لتفرد فى فنه، ولأنه لم تتوفر لشعره تلك البحوث التى تبرز القضايا الفنية فيه، وتقوم عليها بالتحليل والتعليل اعتماداً على رؤية فنية حديثة.

(١) مشكلة الفن - د. زكريا إبراهيم ص ٩٤.

(٢) المرجع السابق ص ٢٠.

المصادر والمراجع

- ١ - القرآن الكريم.
- ٢ - ابن المعتز وتراثه في الأدب والنقد والبيان - د. محمد عبد المنعم خفاجي - القاهرة سنة ١٩٧٨.
- ٣ - أبوبكر الصولي - أحمد جمال العمري - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٣.
- ٤ - أبوتمام - د. جميل سلطان - المطبعة الهاشمية - دمشق سنة ١٩٥٠.
- ٥ - أبوتمام ثقافته من خلال شعره - ابتسام مرهون الصفار - كتاب الجماهير - وزارة الإعلام العراقية - بغداد سنة ١٩٧٢.
- ٦ - أبوتمام حياته وحياة شعره - د. نجيب البهيتي - دار الفكر ومكتبة الخانجي - الطبعة الثانية سنة ١٩٧٠.
- ٧ - أبوتمام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله - عمر فروخ - دار لبنان للطباعة والنشر - بيروت سنة ١٩٧٨.
- ٨ - أبوتمام وقضية التجديد في الشعر - د. عبده بدوي - مكتبة الشباب بالقاهرة - بدون تاريخ.
- ٩ - أبو القاسم الآمدي وكتاب الموازنة - محمد علي أبوحمد - دار العربية للطباعة - بيروت سنة ١٩٦٩.
- ١٠ - أبونواس - عبد الحليم عباس - دار المعارف بمصر - سلسلة اقرأ العدد (٢).
- ١١ - اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري د. محمد مصطفى هدارة - دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٩.
- ١٢ - أخبار أبي تمام للصولي - تحقيق خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزام، ونظير الإسلام الهندي - طبع المكتب التجاري - بيروت بدون تاريخ.

١٣ - أخبار البحري - تحقيق د. صالح الأشتري - دار الفكر - دمشق - الطبعة الثانية سنة ١٩٦٤.

١٤ - أخبار النحويين البصريين للقاضي أبي سعيد بن الحسن السيرافي - تحقيق طه الزيني ومحمد عبد المنعم خفاجي - مصطفى البابي الحلبي بمصر - الطبعة الأولى سنة ١٩٥٥.

١٥ - الأدب وفنونه د. عز الدين اسماعيل - دار الفكر العربي بمصر، الطبعة الرابعة سنة ١٩٦٨.

١٦ - الاستدراك في الرد على رسالة ابن الدهان لابن الأثير - تحقيق حفني محمد شرف ط - مكتبة الأنجلو المصرية سنة ١٩٥٨.

١٧ - أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني - تحقيق ه. ريتز. دار المسيرة.

١٨ - الأسس النفسية للإبداع الفني - د. مصطفى سويف - دار المعارف بمصر سنة ١٩٥٩.

١٩ - إعجاز القرآن للباقلاني - تحقيق السيد أحمد صقر - دار المعارف بمصر (١٣٧٤ هـ - ١٩٥٤ م).

٢٠ - الأعراب الرواة، صفحات في فلسفة اللغة وتاريخها د. عبد الحميد الشلقاني - دار المعارف بمصر سنة ١٩٧٧.

٢١ - الأغاني (بولاقي) - المطبعة الكبرى سنة ١٢٨٥ هـ.

٢٢ - الأغاني - دار الفكر (قوبل على نسخة قديمة بالمكتبة الخديوية) بدون تاريخ.

٢٣ - الأغاني - طبعة دار الكتب المصرية سنة ١٩٣١.

٢٤ - إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين - إعداد د. عبد الرحمن بدوي - نشر دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٢.

٢٥ - الأمالي لأبي علي القالي - طه دار الكتب المصرية - الطبعة الثانية سنة ١٩٢٦.

٢٦ - الأمالي للشريف المرتضى - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - نشر دار إحياء الكتب العربية - القاهرة بدون تاريخ.

- ٢٧ - أمراء الشعر العربي في العصر العباسي لأئيس المقدسي - دار العلم للملايين - بيروت سنة ١٩٦٩.
- ٢٨ - إنباه الرواة على أنباء النحاة - جمال الدين أبي الحسن بن يوسف القفطي - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - دار الكتب سنة ١٩٥٢.
- ٢٩ - الإنسان والتاريخ في شعر أبي تمام - د. أسعد أحمد علي - دار النعمان - بيروت سنة ١٩٧٠.
- ٣٠ - الأوراق للصولي - تحقيق ج. هيورث دن نشر دار المسيرة - بيروت الطبعة الثانية سنة ١٩٧٩.
- ٣١ - البديع لابن المعتز - تحقيق كراتشكوفسكي - لندن سنة ١٩٣٥.
- ٣٢ - بغداد لأبي الفضل أحمد بن أبي طاهر الكاتب المعروف بابن طيفور القاهرة سنة ١٩٦٨.
- ٣٣ - بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة - جلال الدين عبدالرحمن السيوطي - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم عيسى البابي الحلبي - الطبعة الأولى سنة ١٩٦٤.
- ٣٤ - بلاغة أرسطو بين العرب واليونان - دراسة تحليلية نقدية تقارنية - د. إبراهيم سلامة - مكتبة الأنجلو المصرية - الطبعة الثانية سنة ١٩٥٢.
- ٣٥ - البيان والتبيين للجاحظ - نشر وتحقيق عبدالسلام هارون سنة ١٩٤٨.
- ٣٦ - تاريخ الأدب العربي - بروكلمان - ترجمة الدكتور عبدالحليم النجار - دار المعارف بمصر سنة ١٩٧٤.
- ٣٧ - تاريخ بغداد للحافظ أبي بكر أحمد بن علي الخطيب البغدادي - دار الكتاب العربي - بيروت - بدون تاريخ.
- ٣٨ - تاريخ النقائض في الشعر العربي - أحمد الشايب - مكتبة النهضة المصرية - بدون تاريخ.
- ٣٩ - تاريخ النقد الأدبي عند العرب إلى القرن الرابع الهجري للأستاذ طه إبراهيم - دار الحكمة - بيروت - بدون تاريخ.

- ٤٠ - تاريخ النقد العربي حتى القرن الرابع الهجري - د. محمد زغلول سلام - دار المعارف بمصر - بدون تاريخ.
- ٤١ - تحرير التحرير لابن أبي أصبع - تحقيق الدكتور حفني محمد شرف - نشر لجنة إحياء التراث الإسلامي سنة ١٩٦٣.
- ٤٢ - التطور والتجديد في الشعر الأموي - د. شوقي ضيف - لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة سنة ١٩٥٢.
- ٤٣ - التفسير النفسي للأدب - د. عز الدين إسماعيل - دار العودة - دار الثقافة - بيروت - بدون تاريخ.
- ٤٤ - تنبيه الأريب، وحيد الدين عبدالرحمن بن عبدالله الحضرمي (باكثر الحضرمي) تحقيق د. رشيد عبدالرحمن صالح - منشورات وزارة الإعلام العراقية سنة ١٩٧٧.
- ٤٥ - التنبيه على أوهام أبي علي في أماليه لأبي عبيد البكري - دار الكتب سنة ١٩٢٦.
- ٤٦ - ثقافة الناقد الأدبي د. محمد النويهي - الطبعة الثانية - مكتبة الخانجي سنة ١٩٦٩.
- ٤٧ - حديث الأربعاء - د. طه حسين، دار المعارف بمصر سنة ١٩٧٣.
- ٤٨ - الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام - د. محمود الربدادي - دار الفكر - بيروت - بدون تاريخ.
- ٤٩ - حماسة أبي تمام وشروحها - د. عبدالله عسيلان - ط مصطفى البابي الحلبي سنة ١٩٧٨.
- ٥٠ - الحيوان للجاحظ تحقيق عبدالسلام هارون ط ٢ - مصطفى البابي الحلبي بمصر سنة ١٩٦٨.
- ٥١ - خزنة الأدب لعبد القادر البغدادي - تحقيق عبدالسلام هارون - دار الكاتب العربي - القاهرة سنة ١٩٦٧.
- ٥٢ - الخصائص لأبي الفتح عثمان بن جني - تحقيق محمد علي النجار - القاهرة - دار الكتب سنة ١٩٥٢.

- ٥٣ - الخطابة لأرسطو (الترجمة العربية القديمة) حققه وعلق عليه د. عبدالرحمن بدوي - وكالة المطبوعات - الكويت - دار العلم - بيروت سنة ١٩٧٩.
- ٥٤ - دراسات فنية في الأدب العربي - د. عبدالكريم اليافي - طبعة جامعة دمشق سنة ١٩٦٣.
- ٥٥ - دراسة في حماسة أبي تمام - علي النجدي ناصف - مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٥٥.
- ٥٦ - دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده - د. محمد غنيمي هلال - نهضة مصر.
- ٥٧ - دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني - تحقيق الأستاذ: محمود شاكر - مكتبة الخانجي.
- ٥٨ - ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي - تحقيق د. محمد عبده عزام - دار المعارف - الطبعة الثالثة سنة ١٩٧٢.
- ٥٩ - ديوان أبي تمام - شرح الصولي - تحقيق د. خلف رشيد نعمان - الجمهورية العراقية - وزارة الإعلام.
- ٦٠ - ديوان أشعار الأمير أبي العباس عبدالله بن المعتز - تحقيق د. محمد بديع شرف - نشر دار المعارف بمصر سنة ١٩٧٨.
- ٦١ - ديوان أبي نواس - تحقيق أحمد عبدالمجيد الغزالي - نشر دار الكتاب العربي - الطبعة الثانية سنة ١٩٧٠.
- ٦٢ - ديوان البحتري - دار المعارف بمصر تحقيق حسن كامل الصيرفي بدون تاريخ.
- ٦٣ - ديوان بشار - لجنة التأليف والترجمة سنة ١٩٥٠.
- ٦٤ - ديوان صريع الغواني - تحقيق د. سامي الدهان - دار المعارف بمصر - الطبعة الثانية سنة ١٩٧٠.
- ٦٥ - ديوان عنتره - تحقيق وشرح عبدالمنعم شلبي.
- ٦٦ - الديوان في الأدب والنقد - للعقاد والمازني - نشر دار الشعب - الطبعة الثانية - بدون تاريخ.

- ٦٧ - ديوان المعاني لأبي هلال العسكري - نشر مكتبة القدس سنة ١٣٥٢ .
- ٦٨ - زهر الآداب للحصري القيرواني، دار الجيل - بيروت - الطبعة الرابعة سنة ١٩٧٢ .
- ٦٩ - الشاعر أبوتمام - دراسة نفسية للأستاذ محمد عطا - سلسلة كتب ثقافية - الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة - بدون تاريخ.
- ٧٠ - شرح حماسة أبي تمام للمرزوقي - لجنة التأليف والترجمة والنشر - الطبعة الثالثة سنة ١٩٦٧، تحقيق الأستاذين أحمد أمين وعبد السلام هارون.
- ٧١ - الشعر بين نقاد ثلاثة (ت. س. إليوت - أرشيبالد ماكليش - إي. أي. ريتشاردن) - ترجمة د. منح خوري - دار الثقافة - بيروت سنة ١٩٦٦ .
- ٧٢ - الشعر لأرسطو، ترجمة الدكتور شكري محمد عياد - دار الكتاب العربي سنة ١٩٦٧ - القاهرة.
- ٧٣ - الشعر والشعراء لابن قتيبة - تحقيق أحمد محمد شاكر - ط دار المعارف سنة ١٩٦٦ .
- ٧٤ - الشعر واللغة - د. لطفي عبد البديعي - مطبعة النهضة المصرية - القاهرة - بدون تاريخ.
- ٧٥ - الشهاب في الشيب والشباب للشريف المرتضى - مطبعة الجوائب - الآستانة سنة ١٣٠٢ هـ .
- ٧٦ - الصبغ البديعي في اللغة العربية - د. أحمد إبراهيم موسى - وزارة الثقافة - دار الكتاب العربي - القاهرة.
- ٧٧ - الصناعتين لأبي هلال العسكري تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم - مكتبة عيسى البابي الحلبي بمصر بدون تاريخ.
- ٧٨ - طبقات الشعراء المحدثين لابن المعتز - تحقيق عبد الستار أحمد فراج - الطبعة الثانية - دار المعارف سنة ١٩٦٨ .
- ٧٩ - طبقات فحول الشعراء - تحقيق محمود محمد شاكر - مطبعة المدني سنة ١٩٧٤ .
- ٨٠ - طبيعة الفن ومسئولية الفنان د. محمد النويهي - معهد الدراسات العربية - جامعة الدول العربية سنة ١٩٦٤ .

- ٨١ - طيف الخيال للشريف المرتضى - تحقيق حسن كامل الصيرفي - وزارة الثقافة والإرشاد القومي سنة ١٩٦٢.
- ٨٢ - عبقرية أبي تمام - عبدالعزيز سيد الأهل - دار العلم للملايين - بيروت سنة ١٩٦٢.
- ٨٣ - العربية دراسات في اللغة واللهجات والأساليب - يوهان فك ترجمة د. رمضان عبدالنواب - مكتبة الخانجي سنة ١٩٨٠.
- ٨٤ - عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح - بهاء الدين (أبو حامد أحمد بن علي بن عبدالكافي) السبكي ت سنة ٧٦٣هـ - القاهرة سنة ١٩٣٧م.
- ٨٥ - علم النفس والأدب د. سامي الدروبي - دار المعارف - القاهرة بدون تاريخ.
- ٨٦ - العمدة لابن رشيق القيرواني - تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، ط دار الجيل - بيروت سنة ١٩٧٢.
- ٨٧ - فلسفة الفن في الفكر المعاصر - د. زكريا إبراهيم - ط مكتبة مصر بالقاهرة سنة ١٩٦٦.
- ٨٨ - الفن خبرة - جون ديوي - ترجمة د. زكريا إبراهيم - مؤسسة فرانكلين سنة ١٩٦٣.
- ٨٩ - الفن والصناعة في مذهب أبي تمام - د. محمود الربدابي - المكتب الإسلامي سنة ١٩٧١.
- ٩٠ - الفن ومذاهبه - د. شوقي ضيف - ط دار المعارف بمصر - الطبعة السابعة سنة ١٩٦٩.
- ٩١ - فوات الوفيات لابن شاکر الکتبی - بولاق سنة ١٢٩٩.
- ٩٢ - القاموس المحيط لمجد الدين الفيروزبادي - المكتبة التجارية بمصر.
- ٩٣ - قراضة الذهب في نقد أشعار العرب - مكتبة الخانجي - الطبعة الأولى سنة ١٩٢٦.
- ٩٤ - قضايا النقد الأدبي المعاصر - د. محمد زكي العشماوي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - بدون تاريخ.
- ٩٥ - قضية الصدق والكذب في الشعر العربي - رسالة ماجستير إعداد نبيل نوفل - كلية الآداب - جامعة الاسكندرية - إشراف د. محمد زكي العشماوي سنة ١٩٧٥.

- ٩٦ - قواعد النقد الأدبي لاسل ابر كرمبي - لجنة التأليف والترجمة - القاهرة سنة ١٩٣٦.
- ٩٧ - الكامل للمبرد - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم والسيد شحاته - ط دار نهضة مصر - بدون تاريخ.
- ٩٨ - الكشف عن حقائق التنزيل للإمام محمود بن عمر الزمخشري - ط المكتبة التجارية الكبرى - الطبعة الأولى سنة ١٩٣٥.
- ٩٩ - كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون - حاجي خليفة - طهران سنة ١٩٤٧.
- ١٠٠ - لسان العرب لابن منظور - دار صادر - بيروت سنة ١٩٥٥.
- ١٠١ - ليال خمس مع أبي تمام - د. محمد عبده عزام - دار الكاتب المصري - القاهرة - الطبعة الأولى سنة ١٩٤٨.
- ١٠٢ - مبادئ النقد الأدبي إ. أ. ريتشاردز - ترجمة محمد مصطفى بدوي - مطبعة مصر سنة ١٩٦١.
- ١٠٣ - المتنبي بين ناقدية في الشعر القديم والحديث - د. محمد عبدالرحمن شعيب - الطبعة الثانية - دار المعارف بمصر - بدون تاريخ.
- ١٠٤ - المثل السائر لابن الأثير - تحقيق دكتور أحمد الحوفي ودكتور بدوي طبانة - دار نهضة مصر - بدون تاريخ.
- ١٠٥ - مجمع الأمثال لأبي الفضل أحمد بن أحمد بن أحمد بن إبراهيم الميداني تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - عيسى البابي الحلبي - القاهرة سنة ١٩٧٧.
- ١٠٦ - المزباني والموشح - د. منير سلطان - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٨.
- ١٠٧ - مروج الذهب ومعادن الجوهر لأبي الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي - تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد - مطبعة السعادة سنة ١٩٥٨.
- ١٠٨ - مشكلة السرقات في النقد العربي - د. محمد مصطفى هدارة - المكتب الإسلامي - الطبعة الثانية - بيروت سنة ١٩٧٥.

- ١٠٩ - مشكلة الفن - د. زكريا إبراهيم - ط مكتبة مصر بالقاهرة سنة ١٩٧٦.
- ١١٠ - معجم الأدباء لياقوت الحموي - دار المأمون - القاهرة سنة ١٩٣٦.
- ١١١ - معجم الشعراء للمزرباني - تحقيق عبدالستار أحمد فراج - ط عيسى البابي الحلبي - القاهرة سنة ١٩٦١.
- ١١٢ - مقالات في النقد الأدبي د. محمد مصطفى هدارة - دار القلم - بيروت سنة ١٩٦٤.
- ١١٣ - مقالات في النقد - ماثيو آرنولد - ترجمة علي جمال الدين عزت - الدار المصرية للتأليف والترجمة سنة ١٩٦٦ - القاهرة.
- ١١٤ - مقدمة ابن خلدون - المكتبة التجارية الكبرى بمصر - بدون تاريخ.
- ١١٥ - من حديث الشعر والنثر - د. طه حسين - دار المعارف بمصر - الطبعة العاشرة سنة ١٩٦٩.
- ١١٦ - من الوجهة النفسية - محمد خلف الله أحمد، معهد البحوث والدراسات العربية (جامعة الدول العربية) سنة ١٩٧٠.
- ١١٧ - الموازنة بين أبي تمام والبحثري للآمدي تحقيق السيد أحمد صقر - دار المعارف بمصر سنة ١٩٧٢ - الجزء الأول والثاني.
- ١١٨ - الموازنة بين أبي تمام والبحثري للآمدي - الجزء الثالث دراسة وتحقيق د. عبدالله محارب نشر مكتبة الخانجي القاهرة سنة ١٩٩٠.
- ١١٩ - الموشح - لأبي عبدالله محمد بن عمران المرزباني - تحقيق على محمد البجاوي - دار نهضة مصر سنة ١٩٦٥.
- ١٢٠ - النثر الفني - د. زكي مبارك - دار الجيل - بيروت سنة ١٩٧٥.
- ١٢١ - نزهة الألباء في طبقات الأدباء لأبي البركات كمال الدين محمد بن عبدالرحمن بن الأنباري - تحقيق د. إبراهيم السامرائي - نشر مكتبة الأندلس - بغداد سنة ١٩٧٠.

- ١٢٢ - النقد، د. شوقي ضيف - ط دار المعارف بمصر سنة ١٩٧٤.
- ١٢٣ - النقد الأدبي الحديث - د. غنيمي هلال - دار العودة ودار الثقافة - بيروت سنة ١٩٧٣.
- ١٢٤ - نقد الشعر - قدامه بن جعفر - تحقيق كمال مصطفى - نشر مكتبة الخانجي بمصر سنة ١٩٣٦.
- ١٢٥ - النقد اللغوي للشعر في القرن الثالث الهجري - رسالة ماجستير - إعداد فهد سنبل - كلية الآداب - جامعة القاهرة - إشراف د. حسين نصار سنة ١٩٧٩.
- ١٢٦ - النقد المنهجي عند العرب - د. محمد مندور - دار نهضة مصر - بدون تاريخ.
- ١٢٧ - نقد النثر قدامة بن جعفر - د. طه حسين وعبد الحميد العبادي - وزارة المعارف العمومية سنة ١٩٣٩.
- ١٢٨ - هبة الأيام فيما يتعلق بأبي تمام للبديعي - نشر الشيخ محمد مصطفى - القاهرة سنة ١٩٣٤.
- ١٢٩ - الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - ط عيسى البابي الحلبي بمصر بدون تاريخ.
- ١٣٠ - وفيات الأعيان لأبي العباس شمس الدين أحمد بن خلكان - تحقيق د. إحسان عباس - دار صادر - بيروت سنة ١٩٧٨.
- ١٣١ - يتيمة الدهر لأبي منصور عبد الملك الثعالبي - دار الباز - مكة المكرمة سنة ١٩٧٩.

الدوريات

- ١ - مجلة فصول - العدد الثالث - إبريل سنة ١٩٨١.
- (بحث النقد العربي القديم والمنهجية - د. عبد القادر القط).
- ٢ - مجلة كلية الآداب والتربية - الجامعة الليبية - المجلد الأول سنة ١٩٥٨.
- (بحث الأمدي وكتاب الموازنة - د. طه الحاجري).

فهرست الآيات القرآنية والأحاديث النبوية

الآية	السورة	الصفحة
﴿يكاد البرق يخطف أبصارهم كلما أضاء لهم مشوا فيه وإذا أظلم عليهم قاموا، ولو شاء الله لذهب بسمعهم وأبصارهم إن الله على كل شيء قدير﴾	البقرة: ٢٠	١٢٠
﴿ومكروا ومكر الله﴾	آل عمران: ٥٤	٢١٣
﴿من بعد وصية يوصي بها أو دين﴾	النساء: ١١	١٧٤
﴿إن تسخروا منا فإننا نسخر منكم﴾	هود: ٣٨	٣٤٣
﴿ورد الله الذين كفروا بغيظهم لم ينالوا خيرا وكفى الله المؤمنين القتال وكان الله قوياً عزيزاً﴾	الأحزاب: ٢٥	٤٧٠
﴿فعزيزنا بثالث﴾	يس: ١٤	٣٤٧
﴿يا أيها المزمّل﴾	المزمل: ١	٣٤٠
﴿يا أيها المدثر﴾	المدثر: ١	٣٤٠
﴿فصب عليهم ربك سوط عذاب﴾	الفجر: ١٣	٤٦٩
﴿وجزاء سيئة سيئة مثلها﴾	الشورى: ٤٠	٢١٣

الحديث الشريف

٣٩٤ موسى الله أحدٌ وساعد الله أشدُّ

فهرست الأعلام

(أ)

- ٢٨٨ آدم -
- ١٠٥، ١٠٣، ١٠٢، ٧ الآمدي = الحسن بن بشر -
- ٢٣٠، ٢٢٩، ٢٢٨، ٢٢٧، ١٨٦، ١٧٤، ١٥٤، ١٥٣، ١٤٩، ١٣١، ١٢٥، ١٢٠، ١٠٩، ٢٣١، ٢٣٢، ٢٣٣، ٢٣٤، ٢٣٥، ٢٣٦، ٢٣٧، ٢٣٨، ٢٤١، ٢٤٢، ٢٤٣، ٢٤٤، ٢٤٥، ٢٤٨، ٢٤٩، ٢٥٠، ٢٥١، ٢٥٢، ٢٥٣، ٢٥٤، ٢٥٥، ٢٥٨، ٢٥٩، ٢٦١، ٢٦٢، ٢٦٣، ٢٦٤، ٢٦٦، ٢٦٧، ٢٦٨، ٢٦٩، ٢٧٠، ٢٧١، ٢٧٢، ٢٧٣، ٢٧٥، ٢٧٦، ٢٧٧، ٢٧٨، ٢٧٩، ٢٨٠، ٢٨١، ٢٨٢، ٢٨٣، ٢٨٤، ٢٨٥، ٢٨٦، ٢٨٧، ٢٨٨، ٢٨٩، ٢٩٠، ٢٩١، ٢٩٢، ٢٩٣، ٢٩٤، ٢٩٥، ٢٩٦، ٢٩٧، ٢٩٨، ٢٩٩، ٣٠٠، ٣٠١، ٣٠٢، ٣٠٣، ٣٠٤، ٣٠٥، ٣٠٦، ٣٠٧، ٣٠٨، ٣٠٩، ٣١٠، ٣١١، ٣١٢، ٣١٣، ٣١٤، ٣١٥، ٣١٦، ٣١٧، ٣١٨، ٣١٩، ٣٢٠، ٣٢١، ٣٢٢، ٣٢٣، ٣٢٤، ٣٢٧، ٣٢٨، ٣٢٩، ٣٣٠، ٣٣١، ٣٣٢، ٣٣٣، ٣٣٤، ٣٣٥، ٣٣٦، ٣٣٧، ٣٣٨، ٣٣٩، ٣٤٠، ٣٤١، ٣٤٢، ٣٤٣، ٣٤٤، ٣٤٦، ٣٤٧، ٣٤٨، ٣٥٠، ٣٥١، ٣٥٢، ٣٥٣، ٣٥٤، ٣٥٥، ٣٥٦، ٣٥٧، ٣٥٨، ٣٥٩، ٣٦٠، ٣٦١، ٣٦٢، ٣٦٥، ٣٦٦، ٣٦٧، ٣٦٨، ٣٦٩، ٣٧٠، ٣٧١، ٣٧٢، ٣٧٣، ٣٧٤، ٣٧٥، ٣٧٦، ٣٧٧، ٣٧٨، ٣٧٩، ٣٨٠، ٣٨١، ٣٨٢، ٣٨٣، ٣٨٤، ٣٨٥، ٣٨٦، ٣٨٧، ٣٨٨، ٣٨٩، ٤٠٧، ٤٣٥، ٤٤٤، ٤٥١، ٥٠١، ٥٠٩، ٥١٥
- ٤٧٣، ٤٦٨، ٩٥، ٩٤ ابتسام مرهون الصفار -
- ٤١٥، ٤١١ إبراهيم سلامة -
- ١٤٤، ١٤٣ إبراهيم بن العباس -
- ١٤٣ إبراهيم بن الفرّج البندنجي -

- إبراهيم بن هلال الصابي = أبو هلال الصبي ٣٢٣
- إبراهيم بن المدبر ١١٣، ٣٧٣
- إبراهيم بن هرمة ١١٩
- ابن الأثير ٦١، ١٠٩، ١٢٢، ١٤٨، ٢٥٢، ٢٥٣، ٤٣٨
- أثير الدين أبو حيان = محمد بن يوسف بن علي ابن حيان الغرناطي ٢١٧
- أحمد بن إبراهيم الرياشي = إبراهيم بن أبي هاشم الرياشي ٥٩
- أحمد أمين ١٦، ١٢٩، ١٤٩، ١٥٠، ٣٥٠
- أحمد بن الحسين المرزوقي ١٦، ١٧، ٢٠٨
- أحمد بن أبي دؤاد ١٠٦، ١١٧، ١١٨، ١٤٣، ١٤٤، ١٤٥، ١٥٣، ٢٠٦، ٤٥٣، ٤٧١، ٤٨٤، ٤٧٧
- أحمد بن أبي طاهر (طيفور) ٢٥٥، ٢٦١، ٣٧٤
- أحمد بن عبيد بن ناصح ١٧١
- أحمد بن عبدالله بن عمار = ابن عمار ٢٨٨، ٢٨٩، ٣٧٢، ٣٧٣
- أحمد بن محمد = أبو العبر ٣١٧
- أحمد بن المستوفي الأربلي ١٢٦، ١٢٧، ١٢٨، ١٦٦، ١٦٧، ١٦٨، ١٧٢، ١٧٣، ١٧٤
- ١٨٥، ٢٩١، ٢٩٨، ٣٤٥، ٣٤٦، ٣٤٧، ٣٤٨، ٣٥٠
- أحمد بن عبد المجيد الغزالي ٧١
- أحمد بن علي عبد الكافي ٤١١
- أحمد جمال العمري ١٤٩
- أحمد محمد شاكر ١٦
- أحمد صقر ٧٠
- أرشيبالد ماكليش ٥١٣

- أي أي ريتشارد ٥١٣
- أسل ابركرمبي ٤١٨
- أحمد بن المعتصم ٤٣٤، ٩٢
- أحمد بن موسى ٣٩٦
- أحمد بن يحيى ١٣١
- الأخطل ٢٥٦، ٣٧، ٣٨، ٣٦، ٣٥
- الأخفش ٣٣٠، ٦٨، ٥٩، ٤٤، ٢٣
- إدريس بن بدر الشامي القرشي ٣٥٧
- أرسطو ٤٢٨، ٤١٥، ٤١١، ٣٩٤، ٢٣٤، ١٧٠
- أزرا باوند ٤٢٩
- ابن أبي إسحاق ٣٦
- إسحاق بن إبراهيم الموصلبي ٩٨، ٥٨، ٤٣
- أسعد محمد علي ٤٨١، ٤٤٧
- أبو الأسود الدؤلي ٤٧
- أشجع السلمي ٢٢٨، ١٥٥
- الأشهب بن رميلة ٣٩٣
- ابن أبي الأصبع ٢٩٩
- الأصمعي ١٩١، ٦٩، ٦٨، ٥٨، ٥٤، ٥٢، ٥١، ٥٠، ٤٩، ٤٨، ٤٧، ٤٤، ٤٣، ٣٦، ٢٣
- ابن الأعرابي = محمد بن زياد ١٣٢، ١١٣، ١١٢، ١٠١، ٥٧، ٥٦، ٥٥، ٥٤، ٤٨
- ٥١٥، ٣٨٨، ٣٨٦، ١٨٨، ١٨٧، ١٥٩، ١٥١
- الأعشى ٢٦٥، ٢٤٠، ٢٣٨، ٨٦، ٦١، ٥٠، ٤٢
- الأعلم الشنتمري = يوسف بن سليمان بن عيسى ١٢٤
- إفريدون ٩٥

- الأَفْشِين ١٤٢، ٤٠٢، ٤٣٧، ٤٣٨، ٤٣٩، ٥٥٠
- إلبوت ت. إس ٢٧٥، ٥١٢، ٥١٣
- ألان ٤٣٣
- امرؤ القيس ١٥، ١٦، ١٧، ١٨، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٥٨، ٦٧، ٨٢، ٨٣، ٨٦، ١٦٢، ١٦٣، ١٦٤، ١٦٥، ٢٤٢، ٢٤٤، ٢٦٩، ٢٧٠، ٢٧٠، ٣١٦، ٣١٩، ٤٣١، ٥١٠
- أنوشروان ٩٤
- أنيس المقدسي ٤٢٢، ٤٤٦، ٤٤٧، ٤٦١، ٤٩٧
- أوس بن حجر ٤٥، ٤٩، ٥٠
- إياس بن قبيصة الطائي ٩٤

(ب)

- بابك ٤٣٩، ٤٤١، ٤٤٢، ٥٥٠
- الباقلاني ٧٠
- بايير ٣٥٥
- بجير ٤٧١
- البحري ٢٦، ٢٧، ٥٩، ٩٣، ١٠٢، ١٠٣، ١١٤، ١١٥، ١١٧، ١٢٢، ١٢٥، ١٢٩، ١٣٠، ١٣٣، ١٣٤، ١٣٧، ١٣٨، ١٤٣، ١٤٨، ١٤٩، ١٥٠، ١٥٤، ١٥٥، ١٥٧، ١٥٨، ١٥٩، ١٦٩، ١٧٥، ١٧٧، ٢٢١، ٢٢٧، ٢٣٢، ٢٣٤، ٢٤٤، ٢٤٥، ٢٤٧، ٢٤٩، ٢٥٠، ٢٥١، ٢٥٢، ٢٥٤، ٢٥٥، ٢٥٧، ٢٥٨، ٢٦٠، ٢٦١، ٢٦٨، ٢٧٩، ٢٨٠، ٢٨١، ٢٨٢، ٢٨٣، ٢٨٤، ٣٠٨، ٣١٤، ٣١٥، ٣٢٤، ٣٢٦، ٣٢٨، ٣٢٩، ٣٣١، ٣٣٤، ٣٣٥، ٣٣٦، ٣٣٨، ٣٣٩، ٣٤٨، ٣٥٠، ٣٥٣، ٣٥٧، ٣٦١، ٣٦٢، ٣٦٤، ٣٦٦، ٣٦٧، ٣٦٨، ٣٦٩، ٣٧٢، ٣٧٣، ٣٧٧، ٣٧٨، ٣٧٩، ٣٨٠، ٣٨١، ٣٨٢، ٣٨٣، ٣٨٤، ٣٨٥، ٣٨٨، ٤٠٨، ٤١٩، ٤٢٠، ٤٥٠، ٤٧٨، ٤٩٧
- بزر جمهر ٢٣٤، ٢٣٧

- بسطام بن قيس ٢٩٦
- بشار بن برد ١٩، ٢٢، ٢٣، ٤١، ٤٣، ٤٤، ٦٧، ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٨٠، ٨٢، ٨٣، ١٢٥،
٢٩٦، ٣٩٥، ٣٩٤، ٢٧٠، ٢٦٦
- بروكلمان ٧١، ٢٧، ٢٢، ٢١
- بشر بن تميم ٢١٩
- بشر بن أبي خازم ٢٧٩
- بشر بن مروان ٣٥
- بشر بن يحيى الكاتب = أبو الضياء ٢٦٨، ٢٦٤، ٢٥٨
- بلال بن بردة ٥٢، ٥١
- أبوبكر بن شاذان ٣٨٨، ١٤٧
- بوب ٤١٠
- بول فاليري ٥١٩
- برونغ ٥١٢

(ت)

- تأبط شرا ١٦٦
- الخطيب التبريزي ٧، ٩١، ٩٢، ٩٤، ٩٥، ٩٦، ١٠١، ١٠٢،
١٠٣، ١٠٤، ١٠٦، ١٠٥، ١٠٧، ١٠٨، ١١٠، ١٢١، ١٢٢، ١٢٦، ١٢٧، ١٢٨، ١٣٣،
١٥٢، ١٨٩، ١٨٨، ١٨٥، ١٧٤، ١٧٣، ١٩٦، ١٩٥، ١٩٢، ١٩٧، ١٩٩، ٢٠٣، ٢٠٤،
٢٠٦، ٢١١، ٢١٢، ٢١٥، ٢١٩، ٢٢٠، ٢٢١، ٢٢٢، ٢٢٤، ٢٢٧، ٢٤٧، ٢٥٢، ٢٥٤،
٢٥٩، ٢٦٠، ٢٦٢، ٢٦٥، ٢٦٨، ٢٦٩، ٢٦٩، ٢٧٠، ٢٧١، ٢٧٢، ٢٨٠، ٢٩١، ٢٩٢،
٢٩٨، ٣٠٢، ٣٠٣، ٣٠٤، ٣٠٩، ٣١٤، ٣١٧، ٣١٨، ٣١٩، ٣٢٠، ٣٢١، ٣٢٢، ٣٢٣،
٣٣٠، ٣٣١، ٣٣٢، ٣٣٥، ٣٣٦، ٣٣٧، ٣٣٨، ٣٣٩، ٣٤٠، ٣٤١، ٣٤٢، ٣٤٧، ٣٤٨،
٣٤٩، ٣٥٠، ٣٥٨، ٣٥٩، ٣٦٠، ٣٦٥، ٣٦٦، ٣٦٧، ٣٦٨، ٣٦٩، ٣٧٣، ٣٧٦، ٣٧٧،
٣٧٨، ٣٨٤، ٣٨٥، ٣٨٦، ٣٨٩، ٤٠٠، ٤٠١، ٤٠٣، ٤٠٥، ٤٠٦، ٤٠٧، ٤٠٨

- تنسون ٥١٢
- التيمي ٣٥
- تميم الله بن ثعلبة ٣٤٩

(ث)

- الثعالبي ٤٦٤
- ثعلب = أبو العباس أحمد بن يحيى ٥٧، ١٣١، ١٣٢، ١٣٣، ١٣٤، ١٣٧
- ابن ثوابة ١٣١

(ج)

- الجاحظ ٣٧، ٣٩، ٦٩، ٧٧، ٧٨، ٩٨، ١٧٩، ٢٧٣، ٣٩٣، ٣٩٤، ٤٦٢، ٥١٦
- جرير ١٩، ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٥٤، ٥٧، ٧٩، ١٤١، ١٦٧، ١٩٨، ٢٠٠، ٢٦٧، ٣٧١، ٣٧٦، ٥١٠
- جلال الدين السيوطي ٣٣٠
- جميل سلطان ٣٩٨، ٤٠٤، ٤٤٣، ٤٦١، ٤٦٤، ٥٠٨، ٥١٤
- أم جندب ١٧، ٢٤٢
- جهم بن صفوان ٩٤، ٤٧٥، ٤٧٦
- جوته ٥١٠
- جون ديوي ٣٥٤
- الجوهرى ٢٩٨
- الجرجاني ٢٠٧

(ح)

- حاتم الطائي ١٢٤
- أبو حاتم السجستاني ٤٤، ١٣٦
- الحاتمي ٦٢
- حاجي خليفة ١٢٤، ٢١٩، ٣١١

- الحارثي ٥٢
- الحارث بن عباد ٤٧١
- ابن حازم الباهلي ٢٨٨
- الحامض = أبوموسى الحامض ٣٨٦، ٣٣٠
- حبيب بن شاذب ٣٣٥
- حذيفة بن محمد ٢٨٧
- حسان بن ثابت ٥٠
- أبو الحسن الحري ١٦٠
- الحسن بن رجاء ٢٦٢، ٢٠٣، ٢٠٢، ١٥٣، ١٤٤، ٩٦، ٩٣، ٩١
- الحسن بن رشيق القيرواني = ابن رشيق ١٦، ١٨، ١٩، ٢٢، ٢٧، ٣٨، ٥٤، ٦١، ٦٢،
٢٣٨، ١٥٣، ٩٩، ٨٨، ٨٦، ٦٧
- الحسن بن سهل ٣٢٠، ٢٢١
- الحسن بن علي بن وكيع ٨٨
- حسن بن محمد الرافعي (الخالع) ٢١٨
- الحسن بن وهب ١٩٥، ١٤٤، ١١٤
- الحسين بن الضحاك ٧٤
- الحسين بن علي ١٧٦
- الحجاج ١٨٠، ٤٧، ٣٥
- الحطيئة ٥١٧، ٤٥
- الحكم الخضري ١٩
- حماد بن سلمة ٤٨
- ابن حميد بن عبد الحميد الطوسي ١٤٢

(خ)

- الخارزنجي ١٢٧
- الخالديان ٢١٩ ، ١٢٤
- خالد بن يزيد بن حاتم ١٠٩
- خالد بن يزيد الشيباني ٤٠٩ ، ٣٥٩ ، ٢٠٧ ، ٢٠٦ ، ١٥٣ ، ١٤٦
- ابن أبي خثيمة ١٩٤
- خداش ٥٠
- الخريمي ٢٨٨ ، ١٦٢ ، ١٦١ ، ٧٩
- الخطيب البغدادي ١٠٩
- ابن خلدون ٥٠١ ، ١٠٢
- خليل محمود عساكر ١٤٨
- خلف الأحمر ٦٨ ، ٦٦ ، ٦٢ ، ٦١ ، ٥٨ ، ٥١ ، ٤٨
- خلف بن أبي عمر بن العلاء ٦٨
- ابن خلكان ١٤٧ ، ١٤٣ ، ١٤٢ ، ١٢٤ ، ١٢٠
- الخليل بن أحمد ١٥٦ ، ٦٦ ، ٥٩ ، ٤٨

(د)

- دانتي ٥١٠
- أبو داود السجستاني ١٤٧
- داود بن نصير ١٢٤
- دراكوليدس ٤٩٦
- ابن دريد ٣٣٠
- دريد بن الصمة ١٦
- دعبل بن علي ٣٥٢ ، ٢٦٢ ، ٢٦١ ، ٢٦٠ ، ١٩٦ ، ١٩٥ ، ١٩٤ ، ١٩١

- ابن الدقاق ١٥٧
- دلاکروا ٤١٣
- أبو دلف العجلي = القاسم بن عيسى ٤٧٢، ١٤٢، ٩٦
- ديك الجن ٤٦٤، ٢٦٢، ٢٦٠، ٢٥٩، ١٠٤

(ذ)

- أبو ذؤيب الهذلي ٤٥
- ذفافة العبسي ١٩٤

(ر)

- راسل ٤٩٥
- راسين ٣١
- الراضي ١٤٧
- ابن أبي ربيعة ٥٢
- ريتشاردز ٤١٧، ٣٥٦، ٣١٠
- الراعي ٣٩٤، ٣٩٣
- الرشيد ٦٨، ١٩
- رقبة بن مصقلة العبدي ٩٣
- ذو الرمة ٥٢، ٥١، ٥٠
- رؤبة ٧٠، ١٩
- أبو رياش القيسي ٢٦

(ز)

- الزبرقان بن بدر ٢٣٩
- أبوزبيد الطائي ٨١، ٧٠، ٣٨
- أبوزيد الأنصاري ٤٨

- الزجاج ٣٣٠
- زكي مبارك ١٤، ١١٢، ١٢٤، ١٥٩، ١٨٨، ١٩٠، ٢٦٣، ٣٩٥
- زهير ٤٢، ٤٥، ٤٩، ٥٠، ٥١، ٥٨، ١٧١، ١٧٢، ١٩٤، ٢٣٧، ٤٩٧، ٥١٠، ٥١٧
- زكريا إبراهيم ٣١، ٣٢، ١٣٩، ١٧٧، ٣٥٤، ٣٥٥، ٣٥٦، ٤١٣، ٤١٦، ٤٢٩، ٤٣٣، ٤٤٩، ٤٩٩، ٥١٣
- ابن الزياد ٤١٠
- الزمخشري ٩٥، ١٢٠
- أبوزكرياء ١٢٦
- زياد ٣٠٤

(س)

- ساعدة بن جؤية الهذلي ٤٥
- سامي الدروبي ٤٩٩، ٤٩٦، ٤٩٣
- سانتيانا ٣٥٥
- ابن السراج ٣٣٠
- السراج ١٠٤
- سعد بن مالك ٣٠٦
- أبوسعيد السكري ٢٥٤
- سعيد بن المسيب ٣٥
- أبوسعيد الضرير ٩٢، ٣٨٨
- أبوسعيد الحسن السرافي ٤٧
- سعيد بن هاشم ٢١٨
- سامي الدهان ٣٩٧
- سعد بن هاشم بن وعلة الموصللي = أبوعثمان الخالدي ٢١٩

- سفيان بن عبد يغوث النصري ٣٤٩
- السكاكي ٤٤٩
- السمعاني ١٤٨
- سلم الخاسر ١٨٠، ٤١
- سليمان بن وهب ١٠٦
- سوزان لانجر ٤٩٩
- سيبويه ٦٨

(ش)

- ابن الشجري ١٢٤
- الشريف المرتضى ٣٨٢، ٣٨١، ٣٦١، ٣٤٩، ٢٨٨، ٢٨٢، ٢٨١
- شكسبير ٥١٠، ٤٣٩
- شكري محمد عياد ٤٢٨
- شيلي ٥١٢
- شوقي ضيف ٤٠٨، ٤٠٤، ٣٩٨، ٣٥٠، ٢٤١، ٢٢٩، ١٥٣، ١٠٦، ٧٦، ٦٠، ٢١، ١٦
- ٥١٥، ٥١٠، ٤٦١، ٤٤٦، ٤١٨

(ص)

- الصمة بن عبدالله بن طفيل ٢١٥
- الصولي = أبوبكر محمد بن يحيى ١١٤، ١١٣، ١١١، ٥٥، ٧
- ١١٧، ١٢٤، ١٢٥، ١٣٠، ١٣١، ١٣٢، ١٣٣، ١٣٩، ١٤٠، ١٤٢، ١٤٣، ١٤٤، ١٤٦، ١٤٧، ١٤٨، ١٤٩، ١٥٠، ١٥١، ١٥٢، ١٥٣، ١٥٤، ١٥٥، ١٥٦، ١٥٨، ١٥٩، ١٦٠، ١٦٣، ١٦٤، ١٦٥، ١٦٦، ١٦٧، ١٦٨، ١٦٩، ١٧٢، ١٧٣، ١٧٤، ١٧٥، ١٧٦، ١٧٧، ١٧٨، ١٧٩، ١٨٠، ١٨١، ١٨٢، ١٨٣، ١٨٤، ١٨٥، ١٨٦، ١٨٧، ١٩٩، ٢٠٠، ٢٠٢، ٢٠٤، ٢٠٩، ٢١٠، ٢١٣، ٢١٨، ٢١٩، ٢٦٠، ٢٩٢، ٣٥٧، ٣٧٦، ٣٨٦، ٣٨٧، ٣٨٨
- ٥١٦، ٥١٥، ٤٩٩، ٤٧٢، ٣٨٩
- صالح الأشتري ١٤١

(ض)

الضحاك ٩٥

(ط)

ابن طباطبا العلوي ٤٦٠، ١٧٩

طرفه ٥٠، ٤٢، ١٧

الطرماح ٥١٠، ١٦٣

طريح الثقفي ٢٦٩

طفيل الغنوي ٥١

طه إبراهيم ٣٧٠، ٤٩، ٤٨، ٤٦، ٤٠، ٣٨، ٢٧، ٢٦، ٢٥، ٢٤، ٢٠، ١٨

طه الحاجري ٣٨٧، ٣٥٢، ٣٥١، ٣٣٠، ٢٥٥

طه حسين ٤٧٨، ٤٦٥، ٤٦٤، ٤٦٣، ٤٦٢، ٤٣٦، ٣٩٥، ٢٩٠، ٢٨٢، ٤٤، ٢٣، ٢٢

٥٠٩، ٤٩٧، ٤٨٠

ابن طيفور ٩٦

(ع)

عامر بن صعصعة بن ثور الفقعسي ٢٩٣

عامر بن الطفيل ٢٩٦

العباس بن جعفر ١٥٢

عبدالحليم عباس ٧٣

عبد الحميد القلشاني ٤٧

عبدالرحمن بن حرمة ٣٥

عبدالرحمن بن عبدالله ٢١٧

عبدالعزیز سيد الأهل ٤٩٧، ٤٧٢، ٤٧١، ٤٦٧، ٤٦٦، ٤٦٤، ٤٦١، ٤٣٦، ٤٢٣، ٤١٤

٥١٨، ٥١١

- عبدالقادر البغدادي ١٩
- عبدالقادر القط ٥٠٩، ٤٧٨، ٤٦٢، ٢٤٣
- عبدالقاهر الجرجاني ٢٥٥، ٢١٧، ٢٠٨، ٢٠٦، ١٨٦، ١٧١، ١٠٣، ٩٩، ٨٨، ٨٤، ١٨
- ٥١٠، ٥٠٢، ٥٠١، ٤٠٩، ٣١٩، ٢٩٩، ٢٧٤، ٢٧٣، ٢٦٧
- عبدالسلام هارون ٧٨، ١٦
- عبدالكريم اليافي ٤٠٤
- أم عبدالله ٢٣٩، ٢٣٨
- عبدالله عسيلان ١٢٣
- عبدالله بن أحمد بن حرب = أبوهفان ٣٥٣، ١٩٩
- عبدالله بن أبي إسحاق ٤٨
- عبدالله بن الحسين ١٥٥
- عبدالله بن الحسين بن طاهر ١٤٦
- عبدالله بن طاهر ٤٠٢، ١٤٦
- عبدالله بن عامر ٢٣٩، ٢٣٨
- عبدالله بن أبي عتيق ٥٢
- عبدالله بن محمد التوزي ١٣٦
- عبدالملك الثعالبي ٣٢٣
- عبدالملك بن مروان ٣٥
- عبدالمجيد الثقفي ٧٠، ٣٨
- عبده بدوي ٣٩٨، ٤٢٠، ٤٣٨، ٤٤٣، ٤٥٠، ٤٥٩، ٤٦٢، ٤٦٥، ٤٦٧، ٤٧٦، ٤٩٠،
- ٤٩٧، ٤٩١
- عبيد بن الأبرص ٤٢
- أبوعبيد البكري ٩٥

- عبيد اللص العنبري ١٦٩
- عبيد الله بن سليمان ١٩٩
- عبيد الله بن قيس بن الرقيات ٢١١، ٢١٠، ٥٣، ٥٢
- أبوعبيد الله المرزباني ١٤٧
- أبوعبيدة ٧٠، ٦٠، ٤٨، ٣٨، ٣٦، ١٨
- العتابي ٣٩٤، ٢٦٧، ٧٩
- عتبة بن أبي عاصم ٢٩٧، ٩٢
- العجاج ٦٦، ٥٠
- عدي بن الرقاع ٣٠٥، ٣٠٤
- عدي بن زيد ٥١
- عز الدين إسماعيل ٤٥٤، ٤٣١، ٤٣٠، ٤٢٩
- عزة (صاحبة كثير) ٣٦٨، ٣٦٧
- عصابة الجرجرائي ٢٦٢
- العقيلي أبوسعيد ٣٨٨
- أبوالعلاء المعري ٤٧٧، ٣١١، ٣٠٩، ١٨٦، ١٧٣، ١٢٨، ١٢٧، ١٢٢، ١٢١، ١٠٣، ٧
- ابن أبي عتيق ٥٣
- العسكري ١٥٣
- العقاد ٤٥٥
- أبوعلي المرزوقي ٧
- علي جمال الدين ٨٥
- علي بن أبي طالب ١٤٨
- علي محمد البجاوي ١٧
- ابن عمار ٣٦٦، ٣١٤

- أبي عمار ٣٦٦
- علي بن إسماعيل النوبختي ١٤٣
- علقمة الفحل ٢٤٢، ١٧
- علي بن جبلة ٢٦٨، ١٨١، ١٨٠
- علي بن الجهم ١٦٠، ١٥٥، ١٤٢، ١١٨
- علي بن الحسين = أبو الفرج الأصفهاني ٢١٧، ٢٠٩، ١٥٣
- علي بن حمزة الأصفهاني ٢١٨
- علي بن سليمان الأخفش (الأصغر) ١٣٤، ١٣٣
- علي بن العباس الرومي = ابن الرومي ٦٧
- علي بن عبدالعزيز الجرجاني = القاضي الجرجاني ١٩٢، ٨٤
- علي بن أبي الفرج البصري ١٢٤
- أبو علي القالي ٣٠٨، ٣٠٠، ٩٥، ٧
- علي بن محمد العدوي السميساطي البغدادي ٢١٩
- علي النجدي ناصف ١٢٣
- علي النوبختي ١٢٢، ٩٣
- علي بن هارون الكاتب ٢٩٦، ٢٢١
- عماد الدين بن الأثير الحلبي ٤١١
- عمارة بن عقيل ١٤١
- عمر بن أبي ربيعة ٣٢٦، ٥٣، ٢١
- عمر بن طوق ١٠٦
- عمر فروخ ٥١٨، ٥١٠، ٤٩٧، ٤٩٠، ٤٦٤، ٤٦١، ٤٣٦، ٤٣٥، ٤٢٤
- عمرو بن الأهتم ٢٣٩
- أبو عمرو بن أبي الحسن الطوسي ٥٩

- أبوعمرو الشيباني ٤٨
- عمرو بن عبيد ٤٧٦
- أبوعمرو بن العلاء ١٩، ٣٦، ٣٧، ٣٨، ٤٣، ٤٦، ٤٨، ٤٩، ٥١، ٥٢، ٥٤، ٥٥، ٥٧، ٥٨،
٦١، ٦٨، ٧٩، ٨٤
- عمرو بن أبي قطينة ٢٢٠
- عمرو بن كلثوم ٤٢
- أبوالعميثل ٥١٥
- العمروي ١٩٤
- عنتره ٣٧٩، ٩٨
- عيسى بن عمر ٤٨، ٣٦
- أبوعيينة محمد ابن أبي عيينة ١٥٧، ١٥٤

(غ)

- أبو الغمر الأنصاري ٢١٩
- غيلان بن خرشة الضبي ٢٣٩، ٢٣٨

(ف)

- فهد سنبل ٨٨
- ابن الفارض ٥١٠
- الفتح بن خاقان ٤١٩
- فدر ٣١
- الفراء ٢١١، ٢١٠، ١٣٣
- أبو الفرج = قدامة بن جعفر ٢٣٦
- فرجيل ٥١٠
- الفرزدق ٢٥٦، ٢٥٥، ٢٠٠، ١٩١، ١٨٠، ١٤١، ٧٩، ٥٧، ٥٤، ٣٧، ٣٦، ٣٥، ١٩

- فصيح الدين الحيدري البغدادي ٢١٨
- فضل اليزيدي ١٣٧

(ق)

- قباذ بن فيروز ٩٤
- ابن قتيبة ٥١٧، ٨٠، ٧٩، ٧٨، ٦٥، ٦٤، ٥١، ٤٥، ٣٩، ٣٧، ١٩، ١٧، ١٦
- قدامة بن جعفر = أبو الفرج ٢٣٦، ٢٣٥، ٢٣٤
- قدامة بن ضرار الحنفي ٣٧١
- القفطي ٣٣٠
- قيس بن الخطيم ٣٨٠
- قيصر ٢٦٨

(ك)

- كثير ٢٥٦، ٥٢
- كروتشه ٤٢٩
- علي الكسائي ١٢٧، ٦٨
- كعب ٤٧٧
- ابن الكلبي ١٦
- الكميت ٣٦٣، ١٠٩، ٢١
- كوكتو ٥٠٩
- كيتس ٥١٢
- كانت ٤٢٨
- كسرى ٢٦٧

(ج)

- لبيد ٣٠٤، ٥٠
- اللجلج ٧١
- ليوناردو دافنشي ٥١٩، ٤٩٩
- لطفي عبدالبديع ٤٢١

(م)

- المأمون ٤٣٦
- ماثيو أرنولد ٨٥
- مارلو بونتي ٤٣٣، ٣٢
- ماركس ٤٠٤
- مازيار ٤٣٩
- ماكبت ٤٣٩
- مالارميه ٥٠٩
- مالرو بونتي ٤٨٣، ٣٢
- ابن مالك ٢١٨
- مالك بن طوق التغلبي ٤٧١، ٢٨٠
- المبرد ١٣٤، ١٣٣، ١٣٢، ١١٤، ٨٧
- المتلمس ١٧
- المتنبى ٥١٨، ٢١٥، ١٩٣، ١٩٢، ١٨
- المتوكل ٤١٩، ١٤٥، ١١٧
- مثقال ١٩٠
- أبو محمد التيمي ١٦٧
- محمد بن زيد الميرد ٩٣

- محمد بن شبانة ١١٧
- محمد عبدالرحمن شعيب ٤١١
- محمد بديع شرف ٤٣٠
- محمد خلف الله ٤٩٥، ٤٩٧
- محمد بن أحمد الأزهري ٢١٩
- محمد بن أحمد الخوارزمي (أبو الريحان) ٢١٩
- محمد بن أحمد بن الهيثم ٩٧
- محمد الأمين ٤١
- محمد بن جابر الأزدي ١٩٧
- محمد بن حازم الباهلي ١٤٢
- محمد بن الحسين بن العميد ٢٣٤
- محمد بن حميد الطوسي ٤٨٨، ١٤٢
- محمد بن داود بن الجراح ٢٨٧
- محمد زكي العشماوي ٣٤٣، ٢٧٤، ٢٦٤، ٢٨، ٨
- محمد بن سلام ٥١، ٥٠، ٤٩، ٤٨، ٤٦، ٣٦، ٣٥، ١٥
- محمد بن سعيد ٣٢٠
- محمد عبده عزام ٤٨٣، ٤٨٢، ٣٥٠، ٣٤٨، ١٤٨
- محمد بن عبدالله = أبو الشيص ٧٤
- محمد عبدالمنعم خفاجي ١١٣
- النبي محمد ﷺ ٤٧٣، ٢٣٩
- مريم بنت طارق ٣٧٥
- محمد النويهي ٤٨١، ٤٦٣، ٤٦٢
- محمود بن عمر الزمخشري ١٢١

- المرزباني ١٥٣
- ابن المدير ٢٠٣
- ابن مطير ٣٣٥
- محمد بن عبد الملك الزيات ٩٧، ١٠١، ١١٧، ١١٨، ١٤٥
- محمد عطا ٤٠٠، ٤٠٤، ٤١٠، ٤١٨، ٤٤٥، ٥٥٠، ٤٦١، ٤٨٧، ٤٩١، ٤٩٢، ٤٩٤، ٤٩٥، ٥٠٤، ٥٥١٤، ٥١٨
- محمد بن العلاء السجستاني ٣٧٨، ٢٥٨
- محمد علي أبو حمدة ٤٣٥
- محمد بن عمران المرزباني ١٧، ١٨٨
- محمد غنيمي هلال ٢٤، ١٧٠، ١٧٥، ١٧٧، ٢٣٤، ٢٣٧، ٤٢٨
- محمد بن القاسم (أبو العيلاء) ١٤٢
- محمد بن القاسم بن مهرويه ٣٠٦، ٢٨٧، ١٩٨، ١٢٦
- محمد بن قدامة (أبو الغصن) ٢٠٠، ١٢٠
- محمد مصطفى هدارة. ٨، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٤، ٣٩، ٤١، ٤٤، ٦٩، ٧٣، ٧٤، ٧٦
- ٣٩٥، ٢٧٦، ٢٧٥، ٢٧٣، ٢٦٤، ١٧٨، ٧٧
- محمد بن موسى بن حماد ١٩٤
- محمد بن هارون الرشيد (الأمين) ١٠٠
- محمد بن الهيثم بن شبانة الخراساني ٩٦
- محمد بن يزيد المبرد ٢٠٢
- محمد بن يوسف (أبو سعيد) ٤١٤
- محمود اليربداوي ١٠٤، ٤٠٥، ٤١٣، ٤٦٠، ٥٠١، ٥٠٦
- محمود شاكر ٢٣١، ١٥
- محمود بن عمر الزمخشري ٩٥

- محياة بنت طليق ٣٤٩
- مغلد بن بكار الوصلي ١٥٣
- المرزوقي ٦٠، ٦٤، ١٠٦، ١٢٣، ١٥٨، ١٦٦، ١٧، ١٧٤، ١٨٦، ٣٣٠، ٣٤٧، ٣٤٨، ٤٤٧،
٥٠٨، ٤٧٥، ٤٥١
- مروان بن أبي حفصة ٢٣، ٤٣، ٤٤، ٦١، ٦٨، ٦٩، ٣١٣
- مزاحم بن فاتك ١٤٨، ١٤٩، ١٥٠، ١٥١، ١٥٤، ١٨٢، ٣٨٧
- معن بن زائدة ٣٣٥
- مسلمة ١٦٢
- منح خوري ٥١٣
- أبو منصور العجلي ٢١
- مصطفى يوسف ٣٣، ٤٠
- المسعودي ١٥٩، ١٨٧
- مسلم بن الوليد ٢٢، ٦٥، ١٢٥، ١٢٦، ١٢٨، ١٢٩، ٢٥٩، ٢٦٦، ٢٨٠، ٣٩٥
- مطيع بن إياس ٢١، ٢٢، ٤١، ٧٤
- ابن المعتز = عبدالله بن المعتز ٢٢، ٣٧، ٤١، ٧٠، ٨٨، ١٠٤، ١١٢،
١١٣، ١١٤، ١١٥، ١١٦، ١١٨، ١٢٠، ١٣٤، ١٥١، ١٥٧، ١٥٩، ٢٣٥، ٢٦٢، ٣١٦،
٣١٧، ٣٤١، ٣٤٢، ٣٦١، ٣٧٧، ٣٧٨، ٣٩٤، ٣٩٥، ٤٣٠، ٤٣١، ٤٥٤، ٤٥٥، ٥١٥
- المعتصم ١١٧، ١٤٣، ١٤٥، ٣٢٣، ٤٣٦، ٤٤١، ٤٧٣، ٤٨٤
- المقتدر ١٤٧
- أبو المغيث الراققي ٢٠٤
- المفضل الضبي ٤٨، ٥١، ٥٧، ١٢٧
- المكتفي ١٤٧
- مكنف أبوسلمى ١٩٤، ١٩٥

- ابن مناذر ٧٠، ٥٩، ٥٨، ٣٨
- محمد مندور ٢٠، ٢٤، ٢٧، ٣١، ٣٣، ٣٧، ٣٩، ٧٥، ٧٦، ٨٣، ١١٧، ١٥٣، ١٨٣، ٢٣٣،
- ٢٤١، ٢٧٨، ٣٤٤، ٤٣٩، ٤٤٠، ٤٤٩، ٤٦١، ٥٥٠، ٥١٥، ٥١٦
- منصور النمري ٣٦٢، ٢٩١، ٢٩٠، ٢٢٨
- منير سلطان ١٥٩، ١١٣
- المهدي ٣١٣، ١٨٠، ٤٨
- المهمل ٤٧١
- ابن ميادة ٢٥٦، ١٩
- ميكائيل أنجلو ٤٣٣

(ن)

- ابن النديم ١٤٨
- نظير الإسلام الهندي ١٤٨
- النابغة ٤٢، ٤٩، ٥١، ٥٨، ٨٦، ١٦١، ١٦٢، ١٦٤، ١٦٥، ١٧٩، ١٨٠، ١٨١، ١٨٢،
- ٢٣٨، ٢٦٨، ٢٧٩، ٢٨٠، ٤٠٥
- أبوالنجم العجلي ٥٠
- نجيب البهيتي ١٥، ١٦، ٧٢، ١٠٤، ٤١٩، ٤٣٨، ٤٣٩، ٤٤٢، ٤٤٤، ٤٥٨، ٤٦٤، ٤٦٨،
- ٤٧٥
- نصير الرومي ٢٢٣
- نبيل نوفل ٤٨٣، ١٧
- النعمان ٢٣٨، ١٨٢، ١٧٩
- نفطويه ٣٣٠
- ننف (غلام دعبل) ١٩٤
- النوار (زوج الفرزدق) ١٩١

– أبونواس ٢٢، ٢٨، ٣٦، ٤١، ٤٢، ٥٥، ٥٧، ٥٨، ٦٠، ٦٤، ٦٥، ٦٦، ٧٠، ٧١، ٧٢، ٧٣،
٧٤، ٧٥، ٧٦، ٧٧، ٨١، ٨٣، ٩٩، ١٠٠، ١٢٩، ١٤٩، ١٥٠، ١٥٢، ١٦٩، ١٧٠، ١٨٣،
١٩٠، ٢٦٨، ٢٧٠، ٢٧١، ٢٨٠، ٣٨٦، ٣٩٥، ٣٩٦، ٤٥٥، ٤٧٨

– نيتشة ٢٩

– بني نبيخت ١٣٢، ١٣١

(هـ)

– هازلت..... ٤٠٠

– ابن هرمة ٢٢، ١٩

– أبوهلال العسكري ٥٠١، ٢٨٠، ١٢٤، ٨١

– الهندي الرياحي ٧٤

– هبوليت ٣١

– الهيثم بن صالح ٩٣

– هيجل ٤٠٤

– هيورث دن ١٤٧

(و)

– الواثق ١٤٦، ١٤٥، ١١٧

– وردز ورث ٥١٢

– الوليد ٢٢٢

– الوليد بن عبد الملك ٣٧٦، ١٦٣، ١٦٢

– الوليد بن يزيد ٦٩، ٢٢

(ي)

– ياقوت ٣٤٩، ٣٤٨

– يحيى بن البحتري ٢٢٢

- يحيى بن علي ٢٢٢
- يحيى بن يعمر ٤٧
- يزيد بن مزيد ٣٩٦
- يزيد بن المهلب ٤٧
- يعقوب بن إسحاق الكندي ٩٢
- أبويقوب المكفوف ٢٢٨
- يوسف البديعي الموصللي ٢١٩
- يوسف السراج ٤٦٤ ، ١٩٧
- يوسف بن محمد ٣٣١ ، ١٢٤
- يونس بن حبيب ٤٧ ، ٣٦ ، ٣٥

فهرست القوافي

القافية	القائل	البحر	عدد الأبيات	الصفحة
(١)				
ابتداء١	البحثري	الخفيف	١	٢٦٨
بواء	البحثري	الخفيف	١	٢٥٥
البكاء	البحثري	الخفيف	١	٣٣٨
الرجاء	عمر بن أبي ربيعة	الخفيف	١	٥٣
تيماء	البحثري	الكامل	١	٣٦٧
سجرائي	أبو تمام	الكامل	١	٣١٣
بطحائها	مروان بن أبي ربيعة	الكامل	١	٣١٣
الاسراء	أبو تمام	الكامل	٧	٤٠٩، ٢٠٦
بكائي	أبو تمام	الكامل	١	٣٤٢، ٣٢١، ١٨٤
				٤٣٩
سماء	أبو تمام	الكامل	١	١٧٢
سمائي	أبو تمام	الكامل	١	٢٠٧، ١٦٩
الماء	أبو تمام	الكامل	١	١٦٨
للأحشاء	أبو تمام	الكامل	١	١٦٨

القافية	القائل	البحر	عدد الأبيات	الصفحة
الأحشاء	محمد بن عبد الملك الزياد	الكامل	٢	١٤٥
الطائي	الحسن بن وهب	الكامل	٢	١٤٤
الأشياء	أبو تمام	الكامل	١	٩٤، ١١٠، ٣٠٦، ٣٧٥
عذراء	أبو تمام	الكامل	١	١٠٨
حمراء	أبو تمام	الكامل	١	١٠٨، ٤٠٦
الأكفاء	أبو تمام	الكامل	١	١٠٧
وطفاء	أبو تمام	الكامل	٣	٥١٤
دواء	أبو تمام	المتقارب	١	٤٤٨
الفناء	أبو تمام	الكامل	١	١٠٩

(ب)

وكعبا	قدامة بن ضرار	الطويل	١	٣٧١
كعابا	جرير	الوافر	١	٣٧١
ركوبا	أبو تمام	الخفيف	١	٢١٥
وجيبا	أبو تمام	الخفيف	١	٣١٧
جليبا	أبو تمام	الخفيف	١	٣١٧
مجيبا	أبو تمام	الخفيف	١	٣٤٣
لعوبا	أبو تمام	الخفيف	٤	٣٧٦

القافية	القائل	البحر	عدد الأبيات	الصفحة
تصوبا	أبو تمام	الخفيف	٢	٥٠٨
كواكبُه	بشار	الطويل	١	٨٢
خطب	أبو تمام	الطويل	١	١٠٧
غصب	أبو تمام	الطويل	١	١٠٨
وغاربه	أبو تمام	الطويل	١	١٢٧
كوكب	الناطقة	الطويل	١	١٦١
لقريب	أبو محمد التيمي	الطويل	١	١٦٨
أخاشبه	أبو تمام	الطويل	١	٢١٤
كتائبه	أبو تمام	الطويل	١	٢١٤
لواحبه	أبو تمام	الطويل	١	٢١٥
يحاربه	أبو تمام	الطويل	١	٢٦٨
غواربه	أبو تمام	الطويل	١	٢٦٩
يلاعبه	أبو تمام	الطويل	١٢	٣٠٩
غياهبه	أبو تمام	الطويل	٨	٣٦٤، ٣٦٣
راكبه	أبو تمام	الطويل	١٤	٣٦٤
صاحبه	أبو تمام	الطويل	٢	٥٠٠، ٤٠٢، ٣٨٨
ساكبه	أبو تمام	الطويل	٢	٤٠٤

القافية	القائل	البحر	عدد الأبيات	الصفحة
مخالبه	أبو تمام	الطويل	١	٥٠٠
منكب	الراعي	الطويل	١	٣٩٣
الأدب	أبو تمام	بسيط	١	٣٤٦، ٢٢١
الطرب	أبو تمام	بسيط	١	٢٩٨
سلب	أبو تمام	بسيط	٢	١٠٨
تجنتب	سلم الخاسر	البسيط	٣	١٨٠
تقريب	عامر بن صعصعة	البسيط	١	٢٩٣
ثيب	أبو تمام	الكامل	١	١٠٨
حبيب	محمد بن عبد الملك الزيات	الوافر	٤	١٤٥
كثيب	أبو تمام	الخفيف	١	٤٤٢
المكروب	أبو تمام	الخفيف	٢	١١٧
ذاهب	ذو الرمة	الطويل	١	٣٧٩
المطالب	الأخطل	الطويل	١	٢٢١
المطالب	أبو تمام	الطويل	١	٢٢١، ١٠١
أشيب	أبو تمام	الطويل	١	١٢١
الترائب	أبو تمام	الطويل	١	١٢٦
الكواكب	النابغة	الطويل	٣	١٦٢

القافية	القائل	البحر	عدد الأبيات	الصفحة
الكواعب	أبو تمام	الطويل	١	١٠٨
الذواهب	أبو تمام	الطويل	٢	٤٢
جانب	أبو تمام	الطويل	٢	٤٢٣
قاطب	أبو تمام	الطويل	٤	٤٤٦، ٤٤٥، ٤٢٢
قريب	قيس بن الخطيم	الكامل	٢	٣٨٠
بكوكب	البحثري	الكامل	٢	٣٦٩
لم يذهب	سفيان بن عبد يغوث	الكامل	١	٣٤٩
المتغابي	أبو تمام	الكامل	١	٢٦٢
الأقرب	أبو تمام	الكامل	١	٢٩١
عتاب	أبو تمام	الكامل	١	٢٨٠
أكذب	أبو تمام	الكامل	١	٢٠٧
يتعب	أبو تمام	الكامل	٢	١٠٦
عذاب	أبو تمام	الكامل	١	٤٦٩
للوهاب	أبو تمام	الكامل	٤	٤٧١
ومخلب	أبو تمام	الكامل	٤	٤٧٣
الترب	أبو تمام	البسيط	٢	٣٦٨
الخرب	أبو تمام	البسيط	١	٣٦٧
الأدب	أبو تمام	البسيط	١	٣٤٦، ٢٢١

القافية	القائل	البحر	عدد الأبيات	الصفحة
العنب	أبو تمام	البسيط	١	٢١٠، ١٩٥
العطب	أبو تمام	البسيط	١	١٩٦
شحب	أبو تمام	البسيط	٢	٤٠٥، ٢٦٥
الحقب	أبو تمام	البسيط	١	٥٠٧، ١٢٨
الطنب	أبو تمام	البسيط	١	١٨٦
جنب	أبو تمام	البسيط	٢	١٠٧
النوب	أبو تمام	البسيط	١	١٠٧
اللاعب	أبو تمام	البسيط	٢	١٠٥
الخشب	أبو تمام	البسيط	١١	٣٩٩
تجب	أبو تمام	البسيط	١	٤٢٢
الحلب	أبو تمام	البسيط	١	٤٣٤
الطلب	أبو تمام	البسيط	١	٤٤٥
منقضب	أبو تمام	البسيط	٢	٤٧٣
يصب	أبو تمام	البسيط	١	٤٨٤
تجب	أبو تمام	البسيط	١	٤٨٤
صخب	أبو تمام	البسيط	١	١٦٦
القباب	أمرؤ القيس	الوافر	٢	٢٤٤
كلب	أبو تمام	الوافر	١	١٩١
الكعاب	أبو تمام	الوافر	١	١٢١

القافية	القائل	البحر	عدد الأبيات	الصفحة
العباب	أبو تمام	الوافر	١	١٦٥
القليب	أبو تمام	الخفيف	١	٢١٥
الأحساب	أبو تمام	الخفيف	٢	٣١٣
الآداب	الخرمي	الخفيف	١	٢٢١
الملاب	أبو تمام	الخفيف	١	٢٩٢، ١٧٤
طيب	أبو تمام	السريع	٢	٣٤٠
النحيب	أبو تمام	الخفيف	١	٣٣٥
صليب	أبو تمام	الخفيف	١	٣٣٢
شحوب	أبو تمام	الخفيف	١	١٠٦
بغباب	أبونواس	السريع	١	٤٥٥
بمقتضبه	أبو تمام	المنسرح	١	١٨٥
عنبه	عبيد الله بن قيس الرقيات	المنسرح	١	٢١٠
أدبه	أبو تمام	المنسرح	١	٥٧
(ت)				
وأيت	أبو تمام	الطويل	١	١٢١
(ث)				
رثاثة	أبو تمام	الكامل	٣	٥٠٥
رغوثة	أبو تمام	البسيط	٢	٥٠٥
النبيث	أبو تمام	البسيط	٦	٢٠٦

القافية	القائل	البحر	عدد الأبيات	الصفحة

(ج)

نجا	أبو تمام	البسيط	١	٢٨٣
اللجاجة	أبو تمام	الرجز	٣	١٦٨
زجاج	أبو تمام	الكامل	١	٢٦٦

(ح)

صحيح	أبونواس	الرمل	١	١٦٩ ، ١٥٢
أفاح	البحثري	السريع	١	٢٧٩
السلح	سعد بن مالك	الكامل	١	٣٠٦
مطرح	الطرماح بن حكيم	الطويل	١	١٦٣
بأروح	الطرماح بن حكيم	الطويل	١	١٦٣
مجروح	أبونواس	البسيط	٢	٢٧٠
منائحها	أبو تمام	البسيط	١	٢٥٤
نواضحها	أبو تمام	البسيط	١	٣٤٧
جوانحها	أبو تمام	البسيط	١	٣٤٦
الوشاح	البحثري	الخفيف	٢	٣٨٤
جوارحها	أبو تمام	البسيط	١	٣٤٥

(د)

فتجمدا	أبو تمام	الطويل	١	١٣٤
وعديدا	أبو تمام	الطويل	١	٩٧

القافية	القائل	البحر	عدد الأبيات	الصفحة
شهيدا	أبو تمام	الطويل	١	٤٥١، ٣٠٢
هجوذا	أبو تمام	الطويل	١	٤٠٠
الأمردا	الأعشى	الطويل	١	٢٦٥
حدودا	أبو تمام	الطويل	١	٢٦٦
ندي	النابعة	الطويل	١	٢٧٩
برد	أبو تمام	الطويل	٢	١٩٧
برد	أبو تمام	الطويل	١	٤٣٤، ٢٩٧، ٢٨٩
بعيدها	منصور النمري	الطويل	١	٣٦٣
تخد	أبو تمام	البسيط	٣	٤٥٠
الكمد	أبو تمام	البسيط	١	٥٠٢، ٢٣٦
تعهد	البحثري	الكامل	١	٢٤٩
فؤاد	بشار	الوافر	١	٢٧٠
الورد	أبو تمام	الطويل	١	٣٨٥
بأسعد	البحثري	الطويل	١	٣٧٧
العقد	البحثري	الطويل	١	٣٧٣
مبدد	أبو تمام	الطويل	٤	٣٦٥
بسرمد	أبو تمام	الطويل	١	٣٦٣، ١٤١

القافية	القائل	البحر	عدد الأبيات	الصفحة
القصاصد	أبو تمام	الطويل	١	٣٥٩
القد	أبو تمام	الطويل	١	٣٣٠
مرقد	أبو تمام	الطويل	٤	٣٢٤
برد	أبو تمام	الطويل	١	٣٣٦
الخدود	أبو تمام	الطويل	١	٣٢٦، ٣٢٤
الوعد	أبو تمام	الطويل	١	٤٤٣
لم يجرد	أبو تمام	الطويل	١	٤٤٨
العهد	أبو تمام	الطويل	١	٤١٢
لم يبرد	أبو تمام	الطويل	١	٤٠٨
لم تودد	أبو تمام	الطويل	٤	٤٠١
الجهد	أبو تمام	الطويل	١	٤٠١
موعد	دريد بن الصمة	الطويل	١	١٦
بساعد	الأشهب بن رميلة	الطويل	١	٣٩٣
الغمد	ذو الرمة	الطويل	٢	٢٥٦
بيد	مسلم بن وليد	البسيط	١	٣٩٧
القد	أبونواس	البسيط	١	٤٠٦
السؤدد	أبو تمام	الكامل	١	٢٧٣، ٢١٨

القافية	القائل	البحر	عدد الأبيات	الصفحة
للمسند	أبو تمام	الكامل	١	٣٥٩
الأكبد	أبو تمام	الكامل	١	٣٥٢، ٣١٧
المزيد	أبو تمام	الكامل	١	٣١٠، ١٩٢
وقود	أبو تمام	الكامل	١	٣٣٣، ٣٠٠
أريد	أبو تمام	الكامل	١	٢٩٠
الجاهد	أبو تمام	الكامل	١	٢٧٦
بفاقد	أبو تمام	الكامل	١	٢٥٤
تالد	أبو تمام	الكامل	٣	١١٨
لم يكمد	أبو تمام	الكامل	٤	٤١٢
الموعد	أبو تمام	الكامل	١	٤٤٤
متبغدد	أبو تمام	الكامل	١	٤٦٦
عاد	أبو تمام	الكامل	٢	٤٧٠
فزرود	أبو تمام	الكامل	١	٤٧٢
التوحيد	أبو تمام	الكامل	١	٤٧٧
راكد	أبو تمام	الكامل	٢	٤٨٢
بالإثمد	النابعة	الكامل	١	٢٨٠
عاد	أبو تمام	الوافر	١	٣٨٤

القافية	القائل	البحر	عدد الأبيات	الصفحة
نآد	أبو تمام	الوافر	٣	٤٥٣
الخدود	أبو تمام	الوافر	١	٤٥٥، ٣٢٦
باد	أبو تمام	الوافر	٢٣	٤٨٥
الفؤاد	أبو تمام	الخفيف	١	٣٧٧، ٢١٣، ١٠٤، ٩٢
الإنجاد	أبو تمام	الخفيف	٨	٤٨٤، ٨٨
السواد	أبو تمام	الخفيف	١	٥٠٨
الصدود	أبو تمام	الخفيف	٢	٤٦٨
الأجساد	أبو تمام	الخفيف	١	٩٢
الأوتاد	البحثري	الخفيف	١	١٧٥
الخدود	البحثري	الخفيف	١	١٠٢
جسده	أبو تمام	المنسرح	١	٣٣٧
الورد	بشار	الرجز	١	٦٩
مبدّ	أبو تمام	الطويل	٢	١٤١
الفؤاد	أبو تمام	الخفيف	٥	٢٨٧
(ر)				
غمر	طرفة	الخفيف	١	٥٠
مستعر	طرفة	الخفيف	٢	٥٠

القافية	القائل	البحر	عدد الأبيات	الصفحة
الأغر	عمر بن أبي ربيعة	الرمل	٢	٥٣
حجر	الراجز	الرجز	١	٨١
الخمر	أبونواس	الطويل	٣	٤١
قيصرا	جرير	الطويل	١	٢٦٨
ثارها	ديك الجن	الطويل	١	٢٥٩
المطرا	أبونواس	الوافر	٦	٧٣
عذر	أبوتمام	الطويل	٨	٤٨٨
البدر	أبوتمام	الطويل	١	١٨٤، ١٥٢، ١٣٢، ٣٧٥، ٣٢٦
نهر	أبوتمام	الطويل	١	٣٢٦
قبر	أبوتمام	الطويل	١	٣١٣
السفر	أبوتمام	الطويل	١	٢٦٢
الدهر	أبوتمام	الطويل	١	٢٢٠
زماجره	البحثري	الطويل	١	٣٠٨
تطير	أعرابي	الطويل	١	٢٩١
تطير	منصور النمري	الطويل	١	٢٩٠
عذر	مكنف السلمي	الطويل	٥	١٩٤
مقادره	الفرزدق	الطويل	١	١٨٠

القافية	القائل	البحر	عدد الأبيات	الصفحة
يتكسر	أبو تمام	الكامل	١	٣٢٣
تحدر	أبو تمام	الطويل	٣	٤٤٥
جوار	أبو تمام	الطويل	١	١٢٦
السوار	أبو تمام	الوافر	٣	١٧٣
لا تكفر	أبو تمام	الطويل	١	٤٤٥
الإصرار	أبو تمام	الطويل	٦	٤٣٧
يمطر	أبو تمام	الطويل	٢	٤٠١
الأحفار	مسلم بن الوليد	الطويل	١	٣٩٧
بقر	أبو تمام	البسيط	١	٥٠٥ ، ١٣٧
الفرر	أبو تمام	البسيط	١	٥١٥
اليسر	أبو تمام	البسيط	١	١٢٨
زهر	أبو تمام	البسيط	١	٢٩٣
القمر	جرير	البسيط	١	٣٧٦
السوار	مريم بنت طارق	الوافر	١	٣٣٩
الدثار	أبو تمام	الوافر	١	٣٦٣
دار	أبو تمام	الوافر	١	٢٧٩
قطار	بشر بن أبي حازم	الوافر	١	٢٣
تجري	بشار	الطويل	١	٤٠

القافية	القائل	البحر	عدد الأبيات	الصفحة
النجار	أبو تمام	الكامل	٢	٤٣٨، ٤٠٢
عنبر	ابن المعتز	الكامل	١	٨١
المنافير	أبو زيد الطائي	البسيط	١	٢٦٦
القمر	مريم بنت طارق	البسيط	١	٣٧٦
السوار	أبو تمام	الوافر	١	٤٥٢
قوارير	بشار	البسيط	١	٢٦٦
القطار	جرير	الوافر	١	١٦٧
الكبير	البحثري	الخفيف	١	٢٢٣، ٢٢٢
للآخر	أبو تمام	السريع	١	٤٢
ستره	أمرؤ القيس	المديد	١	٥٢
بالتحقر	روبة	الرجز	١	٧٠
(س)				
نفيسا	أبو تمام	الكامل	١	٣٣١
الوساويسا	أبو تمام	البسيط	١	٤٤٤، ١٢١
مألوسا	أبو تمام	البسيط	٤	٥٠٤
دهاريسا	أبو تمام	البسيط	١	٥٠٤
الليسا	أبو تمام	البسيط	١	٥٠٢
الأغراس	أبو تمام	الكامل	٣	٤٣٤
حاسي	أبو تمام	البسيط	٥	٤١٦

القافية	القائل	البحر	عدد الأبيات	الصفحة

(ص)

القلوص	الحارثي		١	٥٢

(ض)

الرضا	أبو تمام	الكامل	١	١٣٥
جائض	أبو تمام	الطويل	١	٣٠٨، ٣٠٧
جرض	أبو تمام	البسيط	٢	٤٨٢
وميض	أبو تمام	الخفيف	١	٢٧٩
للرياض	أبو تمام	الخفيف	٢	٤٩٨
بالأغراض	أبو تمام	الخفيف	١	٣٧٢، ١٣٩
الرحيض	أبو تمام	الخفيف	٢	٥٠٥

(ع)

أخذعا	الصمة بن عبدالله ابن طفيل	الطويل	١	٢١٩
شافعا	النابغة	الطويل	١	٢٨٩
أجدعا	الحسين بن مطير	الطويل	٢	٣٣٥
مجمع	أبو تمام	الطويل	٤	٣٥٧
يصرع	أبو تمام	الطويل	١	٣٢٢
مربع	أبو تمام	الطويل	١	١٩٧
مقطع	أبو تمام	الطويل	١	٤٠٩

القافية	القائل	البحر	عدد الأبيات	الصفحة
لامع	البحثري	الطويل	٣	٣٢٥
المطالع	علي بن جبلة	الطويل	٢	١٨٠
واسع	النابعة	الطويل	٢	١٧٩
يلمع	الخريمي	الطويل	١	١٦١
مهيع	أبو تمام	الكامل	١	١١٤
يقع	أبو تمام	البسيط	١	١٧١ ، ١٠٠
ارتبعوا	الوليد	البسيط	١	٢٠٢
سبع	أبو تمام	البسيط	١	٢٦٨
اصطراع	البحثري	الوافر	١	٢٤٩
أخدعي	البحثري	الطويل	١	٢١٦
الققعاع	مكنف أبو سلمى	الكامل	١	١٩٤
القناع	أبو تمام	الوافر	٥	٢٩٥
ساع	أبو تمام	الوافر	٥	٣٠٣
اجتماع	أبو تمام	الوافر	١	١٣٣
الوداع	أبو تمام	الوافر	١	١٣٤
بالرابع	أبو تمام	السريع	١	٤٥٢
(ف)				
التكليف	أبو تمام	الكامل	١	٤٧٦ ، ٤٠٨
رؤوفا	أبو تمام	الكامل	١	٣٣٧

القافية	القائل	البحر	عدد الأبيات	الصفحة
الصوفا	أبو تمام	الكامل	١	١٨٩
يكسفا	أبو تمام	الكامل	١	٢٨١
خرفا	أبو تمام	البسيط	١	٢١١
قصفا	أبو تمام	البسيط	١	٤١٢
الأكناف	أبو تمام	الكامل	١	٤٤٣
(ق)				
حمقا	أبونواس	الرمل	١	١٧٠
لأحمق	دعبل	الطويل	٢	٢٦٠، ١٩٦
أبلى	أبو تمام	الكامل	١	٤٠٩
لوائق	أبو تمام	الكامل	١	٤٠٨
بيدق	أبو تمام	الكامل	١	١٨٩
أحمق	الآخر	الكامل	١	١٦٩
المفرق	أبو تمام	الكامل	١	٢٩٤
غيداق	تأبط شرا	البسيط	١	١٦٦
الفراق	البحثري	الخفيف	١	٣٦١
الفريق	أبو تمام	الخفيف	٩	٤١٤
بالعقيق	أبو تمام	الخفيف	١	٣٦٠
غيداق	أبو تمام	الخفيف	١	٢٤٧، ١٦٦

القافية	القائل	البحر	عدد الأبيات	الصفحة
العناق	الآخر	الخفيف	٣	١٣٣
مخنوق	أبونواس	المنسرح	١	٨١
(ك)				
درانك	أبوتمام	الطويل	١	٣١٩
حائك	أبوتمام	الطويل	١	٣١٨
(ل)				
يتحولاً	أبوتمام	الطويل	١	٤٤٧، ١٠١
أذالها	كثير	الطويل	٢	٤٤٠
جديلاً	أبوتمام	الكامل	١	٢٢٢، ١٠٣
سحيلاً	أبوتمام	الكامل	١	١٩٢
سؤالها	علي بن جيلة	الكامل	١	٢٦٨
نائل	أبوتمام	الكامل	١	١٧٦
قتيلاً	مسلم	الكامل	١	٤٠٦، ٢٥٩
نهالها	الأعشى	الكامل	٢	٢٤٠
بلالاً	ذو الرمة	الوافر	١	٥٢
نبالاً	أبوتمام	الخفيف	٤	٤٦٩
أهل	أبوتمام	الطويل	٣	٤١٠
ذوابل	أبوتمام	الطويل	١	٢٩٨

القافية	القائل	البحر	عدد الأبيات	الصفحة
أطول	أبو تمام	الطويل	١	٢٤١
ساحله	أبو تمام	الطويل	١	٤٠٢
أوائله	أبو تمام	الطويل	٢	٤٧٧
تحاوله	أبو تمام	الطويل	٣	٢٩٩
ووابله	أبو تمام	الطويل	١	٣٠١
داخله	أبو تمام	الطويل	١	٣٠٢
أنامله	أبو تمام	الطويل	١	٣٨٨
المنازل	البحري	الطويل	٢	٣٣٥
أوائله	البحري	الطويل	٤	٣٢٥
سوالها	البحري	الطويل	١	٣٧٨ ، ٢٤٧
يميلها	البحري	الطويل	١	٢٤٩
القتل	زهير	الطويل	١	١٧٢
غليل	أبو تمام	الكامل	١	٣٣٦
النزل	البحري	الكامل	١	٢٨٣
بطل	أبو تمام	البسيط	١	٣٠٦
الجبيل	أبو تمام	البسيط	١	١٠٠
العسل	أبو تمام	البسيط	١	٥٠٣

القافية	القائل	البحر	عدد الأبيات	الصفحة
الطل	أبوتمام	البسيط	١	٤٥٢
طلل	أبونواس	البسيط	٣	٧٢
اعتلال	البحثري	الخفيف	٥	٤١٩
جهله	أبوتمام	الخفيف		٢٠٤، ١٨٨، ٥٦
بأمثل	أمرؤ القيس	الطويل	١	١٦٥، ١٦٣
بكلكل	أمرؤ القيس	الطويل	١	٣١٦
ليبتلي	أمرؤ القيس	الطويل	٥	١٦٢
الأصل	الكميت	الطويل	١	١٠٨
البالي	أمرؤ القيس	الطويل	١	٨٢
بزليل	أبونواس	الطويل	١	٥٨
بقليل	كثير	الطويل	١	٥٢
الرجل	أبوتمام	الطويل	١	٤٠٦، ٢٥٩
حال	أمرؤ القيس	الطويل	١	٢٦٩
المشلل	طريح الثقفي	الطويل	١	٢٦٩
ابتذاله	البحثري	الطويل	١	٣٨٣، ١٧٠
خيوله	البحثري	الطويل	٧	٤١٩
المسيل	البحثري	الكامل	١	٣٧٩
بطويل	البحثري	الكامل	١	٣٦٦

القافية	القائل	البحر	عدد الأبيات	الصفحة
العالي	أبو تمام	الكامل	١	٢٧١
سؤال	أبو تمام	الكامل	٨	٤٤١
الأشغال	أبو تمام	الكامل	١	٤٧٦
سؤاله	أبو تمام	الكامل	٢	٢٦٠، ١٩٦
رجل	البحثري	البسيط	١	٣٦٤
البالي	حسان بن ثابت	البسيط	١	٢٧١
الذبل	مسلم	البسيط	١	٢٦٦
الشعل	مسلم	البسيط	٨	٣٩٦
مذال	عبدالصمد بن المعذل	الخفيف	٣	١٩٨
(م)				
مصطلم	حبيب بن شاذب	الخفيف	١	٣٣٥
ترنما	العتابي	الطويل	١	٢٦٧
نعماهما	محيّة بن طليق	الطويل	١	٣٤٩
رجما	أبو تمام	البسيط	١	٢٦٨
مدعما	أبو تمام	البسيط	١	٢٦٦
الحزما	النابعة	البسيط	١	٥١
حكيمما	أبو تمام	الوافر	١	٢٨٣
حميمما	أبو تمام	الخفيف	٢	٢٩٤
وما أعلمه	دعبل	الخفيف	١	٢٦٢

القافية	القائل	البحر	عدد الأبيات	الصفحة
الحمائم	أبو تمام	الطويل	١	٢٦٧
آثام	أبو تمام	الكامل	١	٥٠٨
عرام	أبو تمام	الكامل	٢	٤٣٦
محموم	أبو تمام	الكامل	١	٢١١ ، ١٦٩ ، ١٥٢
استغرام	أبو تمام	الكامل	١	٢٤٨
محكم	أبو تمام	الكامل	١	٣١١
الإظلام	أبو تمام	الكامل	٣	٣٧٤
الإلمام	أبو تمام	الكامل	١	٣٨٤ ، ١٠٠
تقام	البحثري	الكامل	١	٣١٤
تستام	أبونواس	الكامل	١	١٠٠
فهم	أبو تمام	البسيط	١	٣٢٢ ، ٣٢٠
صمم	أبو تمام	البسيط	٤	٣٢٠
إظلام	النابغة	البسيط	١	٤٠٥ ، ٢٦٥
يسأم	زهير	الطويل	١	٢٣٧
مكدم	المتلمس	الطويل	١	١٧
الحمائم	أبو تمام	الطويل	١	٤٥١
مصرم	أبو تمام	الكامل	٢	٣٧٠ ، ٢٩٧
المعلم	أبو تمام	الكامل	٢	٣٢٦
المتلوم	عنتره	الكامل	١	٣٧٩

القافية	القائل	البحر	عدد الأبيات	الصفحة
الحكم	أبونواس	الكامل	٢	٧١
الكرم	أبونواس	الكامل	١	٧١
لم يهرم	البحثري	الكامل	١	٤٠٧
دمي	أبوتمام	البسيط	١	١١٨ ، ٩٧
بالنعم	أبوتمام	البسيط	١	٤٠١
الهرم	أبوتمام	البسيط	١	٤٥٢ ، ٤٠٧
رجيم	أبوتمام	الوافر	١	١٨٩
الأيام	أبوتمام	الخفيف	١	٣٤٩
كريم	البحثري	الخفيف	٢	٢٦١

(ن)

التين	-	السريع	١	٢١٠
حدثانها	أبوتمام	الطويل	٨	٤٨٩
وسنانا	البحثري	البسيط	١	٣٨٢ ، ٣٨٠
أمطلينا	عبدالله بن قيس الرقيات	الوافر	٣	٥٣
خزانه	العقيلي أبوسع	الخفيف	٣	٣٨٨
عرينا	البحثري	الخفيف	١	٣٨٤
وسنى	البحثري	الخفيف	١	٣٨١ ، ٣٨٠
مهنا	عمر بن أبي ربيعة	الخفيف	١	٥٣
الحدثان	عصابة الجرجاني	الطويل	١	٢٦٢

القافية	القائل	البحر	عدد الأبيات	الصفحة
خفقان	أبونواس	الكامل	١	٢٧١
المكنون	أبوتمام	الكامل	٦	٤٩٨
إفريدون	أبوتمام	الكامل	١	٩٢
مجنون	عبيد اللص العنبري	الكامل	١	١٦٩
التتين	أبوتمام	الكامل	١	٢١٢
ذبيان	أبونواس	البسيط	٤	٧٢
المنون	الشاعر	الوافر	١	٣٦٣
جفوني	البحثري	الطويل	١	٣٣١
الدين	أبوتمام	الطويل	١	٢٧٠
كالظن	أبوتمام	الطويل	١	٤٧٦
يرتديان	رجل من بني عقيل	الطويل	١	٣٠٥
أوطاني	أبوتمام	البسيط	٣	٤٦٥
للغصن	أبوتمام	البسيط	٤	٤٥٣
هين	أبوتمام	الوافر	١	٤٠
الطائفين	أبوتمام	الوافر	١	٩٤

(ي)

فانيا	الأخطل	الطويل	١	٢٧٢
يديه	ابن حازم الباهلي	المتقارب	٣	٢٨٨

أجزاء وصدور أبيات

الصفحة	الشاعر	الشطر
٣٤٨	أبو تمام	أصم بك الناعي وإن كان أسمعا
٢٨٠	البحري	أمنك تأوب الطيف الطروب
٢٥٠	أبو تمام	أي القلوب عليكم ليس ينصدع
٢٥٢	أبو تمام	بأي أسى تثني الدموع الهوامل
٢٥٢	أبو تمام	دموع أجابت داعي الحزن همع
٢٥٢	البحري	غروب دمع من الأجفان ينهمل
٩٩	أبونواس	كالدهر فيه شراسه وليان
٢٥٠	أبو تمام	كذا فيجل الخطب وليفدح الأمر
٢٥٠	البحري	لأيه حال أعلن الوجد كاتمه
٢٢٢	البحري	ما بعيني هذا الغزال الغرير
٢٥٠	أبو تمام	ما زالت الأيام تخبر سائلا
٢٥٢	أبو تمام	ما للدموع تروم كل مرام
٩٨	عنتره	هل غادر الشعراء من متردم
٢٦١	أبو تمام	وإذا امرؤ أسدى إليك صنيعه
٢٦٨	أبونواس	وأطعم حتى ما بمكة أكل
٢٧٢	أبو تمام	والعيش غص والزمان غلام

٣٦٣	الكميت	ولو لم تغب شمس النهار لملت
٢٥١	البحثري	وما قصر من دمع ولو كان من دم
١١٥	أبو تمام	قدك اتئب أرييت في الغلواء
١٦٣	النابعة	وصدر أراح الليل عازب همه
١٩٧	النابعة	فيا دمع أنجدني على ساكني نجد
٣٤١	أبو تمام	بيوم يطول الدهر في عرض مثله
٦٦	مجهول	أتيت قيصرمًا وجثجاثا
٦٦	خلف الأحمر	أتيت أجاصًا وتفاحا
٦٦	مجهول	ترافع العز بنا فارفنعا
٦٦	العجاج	تقاعس العز بنا فاقعنسا
١٧٢	أبو تمام	لو سقط حجر على رأس يتيم ما أخطأ

المحتوى

- تصدير، عبدالعزيز سعود البابطين ٣
- مقدمة الطبعة الثانية ٧
- تمهيد ٩

الباب الأول: الخصومة حول القدماء والمحدثين

- معنى القديم والمحدث ١٣
- الفصل الأول: دواعي الخصومة ٢٩
- الفصل الثاني: أنصار القديم ٤٥
- الفصل الثالث: أنصار الحديث ٦٧

الباب الثاني: الخصومة حول أبي تمام في النقد القديم

- الفصل الأول: المذهب الفني لأبي تمام ٩١
- الفصل الثاني: أنصار أبي تمام ١١١
- الفصل الثالث: خصوم أبي تمام ١٨٧

الباب الثالث: أبو تمام في الموازنة

- الفصل الأول: منهج الآمدي ومقاييسه في نقد أبي تمام ٢٢٧
- الفصل الثاني: عناصر القوة والضعف في شعر أبي تمام ٢٨٥
- الفصل الثالث: الآمدي بين القديم والحديث في نقده لأبي تمام ٣٢٩

الباب الرابع: أبوتمام والنقد الحديث

- الفصل الأول: أبوتمام والبديع ٣٩٣
- الفصل الثاني: الصورة الفنية عند أبي تمام ٤٢٧
- الفصل الثالث: مقاييس المحدثين في نقد أبي تمام ٤٥٧
- المصادر ٥٢٠
- فهرست الآيات القرآنية والأحاديث النبوية ٥٣٠
- فهرست الأعلام ٥٣١
- فهرست القوافي ٥٥٥
- المحتوى ٥٨٣
