لغة الشعر بين ناقدين

دراسة نظرية تحليلية مقارنة لنظريتي كل من الآمدي والشريف المرتضى في لغة الشعر

أحمد محمد المعتوق

اللغة نظام من الرموز تتفاهم وتتعامل مجموعة من الناس به أو من خلاله. وتدخل ضمن هذا النظام مجموع الأصوات والألفاظ والصيغ والتراكيب والقواعد التي تنتظمها أو ترتبط بها جميعاً. يتواطأ عامة أفراد المجموعة اللغوية على استخدامها للدلالة على معان ومدلولات معينة، ويتعارفون على التعبير بها عن رغباتهم وأفكارهم ومشاعرهم كتابة أو نطقاً، فتكون لهم بمثابة فكر معلن، وشعور مجسد، ومرآة تعكس رغباتهم وتكشف عن جوانب من طباعهم وتجسد واقعهم الفكري والسلوكي والانفعالي بوضوح وأمانة. أما لغة الشعر فهي اللغة التي تتخذ من هذا النظام وسيلة للإنطلاق إلى آفاق أرحب وأوسع مما يتعارف عليه أفراد الجماعة اللغوية العاديين، دون أن تسمح لهذا النظام بأن يقيدها أو يحد من انطلاقها.

إن الشاعر يرى ما لا يراه سائر الناس، ويشعر بما لا يشعر به غيره، وله بصيرته الثاقبة وشعوره المرهف الذي ينفذ به إلى ما لم تنفذ إليه اللغة العادية المألوفة وتمثله أو تصوره وتعبر عنه، ينفذ إلى الزمان اللامحدود، ليكشف "عن الإمكان، أو الإحتمال، أي عن المستقبل، والمستقبل لا حد له" كما يقول أدونيس[1]. ينفذ إلى الذات الإنسانية ببصيرته الحادة وخياله الخصب، ليكشف عن عوالمها المجهولة وأبعادها التي لم تكتشف، ويتطلع إلى العالم من حوله، ويغوص في أعماقه

وينصهر فيه، ليتحسس ويستشعر ويتنبأ ويتوقع ويستشف ويكشف عما لا يراه غيره. واللغة عنده هي المرأة التي يبرز بها ما يكتشفه ويستشعره ويتنبأ به؛ حيث هي كما يقول جان بول سارتر بنية العالم الخارجي بأجمعه(٢).

لا تستطيع اللغة العادية أن توفر للشاعر الخصب القريحة كل ما يمكنه من تجسيد أحاسيسه ومعانيه الذهنية ورؤاه المكتنزة وأخيلته البعيدة وتنبؤاته اللامتناهية، ولا تتمكن ألفاظها المعجمية من أن تعبر عن كل دقائق فكره وخوالج نفسه ونزوات وجداته، ذلك لأن الحدود الجغرافية لهذه اللغة عادة ما تكون أضيق من المساحات التي يمتد إليها بصره وينفذ إليها خياله وتموج في أعماقها نفسه. وألفاظ وصيغ هذه اللغة أقل مما يتنفس ويتحرك في عالمه الواسع ويتجسد في داخل نفسه وينعكس في وجدانه وفكره. لذلك فهو يضطر إلى تجاوز محدودية اللغة وإلى خرق النظم الثابتة الساكنة فيها والخروج عن نطاقها الضيق.

يتطلع الشاعر بقدر ما يؤتى من ملكة إلى الكشف عن كل الطاقات الكامنة في اللغة، ويعمل بكل ما يمتلك من مواهب وقدرات على تفجير هذه الطاقات. يبحث في الوعي وفي اللاوعي عن كل ما يمكن أن يوجد بين أصوات هذه اللغة وكلماتها من علاقات باطنة أو نفسية أو روحية. يشحن ألفاظها بدلالات وإيحاءات جديدة متنوعة، أو يفرغ هذه الألفاظ من معانيها التقليدية المتعارف عليها ليكسبها معان أخرى غير مألوفة وغير مستهلكة، يرتجل الألفاظ، يبتكر الصياغات والرموز، يولد العبارات أو يلبسها حللاً جديدة متنوعة من خياله، يصنع صوره وينحت لها تراكيب لا عهد لأصحاب اللغة الآخرين بها. ويحدث كما يعبر

(جوزيف فندريس) " تأثيرات غير منتظرة بكلمات يظنها البعيد عن هذا الفن غير جديرة بمثل هذا الاستعمال، وذلك بواسطة ألوان من الإعداد والمقابلة محكمة التنسيق "[٣]. يطلق إشاراته وأضواءه المشعة وأوزانه وإيقاعاته ورسائله الموحية، متخذاً كل الوسائل المتاحة في اللغة، دونما قيود أو حدود، وهكذا يرتقي الشاعر بلغته إلى آفاقها البعيدة اللامتناهية ويكون لنفسه قاموسه الخاص.

إن الشاعر بهذا العمل يبرز تجربته الثرية وإبداعه المزدوج: إبداع الفكرة والرؤيا، وإبداع الكلمة أو العبارة الناطقة بهذه الفكرة أو المجسدة لهذه الرؤيا، وهو بذلك يكون قد أثرى الشعور وأخصب الإحساس وأغنى الفكر الإنساني بكل أبعاده.

إن لغة الشعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق وإبداع، وليست لغة تفاهم عادي صريح أو لغة نقل للحقائق والمشاهد المألوفة بقدر ما هي وسيلة استبطان واستكشاف. ومن غايات هذه اللغة أن تثير وتحرك وتفاجيء وتدهش وتهز الأعماق. " إنها تيار تحولات يغمرنا بإيحائه وإيقاعه وبعده. هذه اللغة فعل، نواة حركة، خزان طاقات، والكلمة فيها من حروفها وموسيقاها. لها وراء حروفها ومقاطعها دم خاص ودورة حياتية خاصة..."[٤].

وتجاوز الشاعر لمحدودية اللغة العادية وخروجه على المألوف من معانيها وصيغها وتراكيبها لا يعني انتهاكها أو السعي لتحطيم كيانها والتمرد على نواميسها كما يمكن أن يتصور، وإنما يعنى الإثراء والإخصاب والتطوير والنمو والتحول نحو الأفضل، إنه انطلاق من الموروث دون الإلتصاق به والتقوقع حوله، إنه تبرعم ونمو وتلاقح

وتناسل وتكاثر مستمر في الأصول والفروع. هذه هي باختصار لغة الشعر كما يراها كثير من النقاد المحدثين ويشير إلى بعض معالمها نقادنا العرب القدامى.

* * *

لم يتحدث نقادنا العرب القدامى ـ كما أعلم ـ عن لغة الشعر أو لغة الشاعر في فصول مستقلة أو أجزاء مخصصة من كتبهم، ولكنهم تطرقوا إلى الحديث عنها أو الإشارة إليها ضمن أطر لغوية وبلاغية ونقدية عديدة ومختلفة. وكان من بين من تطرق إلى الحديث عنها من هؤلاء علي بن الحسين الموسوي العلوي الملقب بالشريف المرتضى (ت٤٣٦هـ)، ضمن تعقيبات وتعليقات له متفرقة على معاصره أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي (ت ٣٧٠هـ).

عرف الشريف المرتضى بكونه إماما من أئمة الفقه والأصول والكلام والعقائد والتفسير في عصره ، واشتهر بمؤلفاته الكثيرة القيمة التي تشهد له بمكانة علمية عالية في المجالات المذكورة كلها. كما اشتهر بتضلعه من اللغة والأدب ورواية الشعر، هذا إلى جانب كونه شاعراً له ديوانه الضخم الثري الذي صدر في ثلاثة أجزاء[٥]. أما في مجال النقد فإن المرتضى كما يقول عنه بعض الباحثين المعاصرين "يعتبر مكانه في الصدراة من هذا الباب ، فهو بصير بمعاني الكلم، دقيق الحس، ذواقة للجيد من الشعر، يمزج بين الأدب والعلم ويتجلى اطلاعه الواسع في تحليله ونقده "[٦]. وللمرتضى بالفعل أعمال نقدية وآراء قيمة في النقد والشعر تجعله في عداد المبرزين من نقاد عصره. ومما وصل

إلينا من أعماله الأدبية التي ظهرت فيها إسهاماته النقدية ونظرياته في الشعر وقضاياه كتاب "الأمالي" أو ما سمي بـ " غرر الفوائد ودرر القلائد"، ثم كتاب " طيف الخيال " وكتاب " الشهاب في الشيب والشباب". علماً بأن للمرتضى أعمالاً أخرى في الشعر ونقده لم تصل إلى أيدينا بعد[٧].

أما الآمدي فقد كان من أبرز االنقاد المتخصصين في عصره، حيث جعل من النقد ميداناً لمعظم جهوده، وكتب فيه معظم مؤلفاته. فقد تصدى بالتعقيب على كتابين شهيرين في عصره هما " نقد الشعر" لقدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) و "عيار الشعر" لابن طباطبا العلوي (ت ٣٢٢هـ)، وألف كتاباً "في تفضيل شعر امرىء القيس على الشعراء الجاهليين"، وآخر في الحديث عن "معاني شعر البحتري" وثالثاً تكلم فيه عن "الاخص الذي ابتدعه الشعراء وتفردوا به ومن اتبعهم " وكتاباً حول "الفرق بين الألفاظ والمعاني التي تشترك فيها العرب ولا ينسب مستعملها إلى السرقة" هذا بالاضافة إلى كتابه النقدي الذي اشتهر به وهو "الموازنة بين البحتري وأبي تمام ". وإلى جانب ذلك فقد كان الآمدي راوية للأدب والشعر، وشاعراً مجيداً، له ديوان ذكره المؤرخون وأوردوا نماذج حسنة منه[٨].

ليس هناك من صلة شخصية أو علاقة مميزة تربط بين الآمدي والشريف المرتضى، إلا أن من الأمور الملحوظة في أعمال المرتضى النقدية الآنفة الذكر اهتمامه بآراء الآمدي وبكتابه " الموازنة " بصورة أخص؛ إذ يبدو أن المرتضى قد قرأ هذا الكتاب قراءة نقدية متأنية دقيقة. ويظهر ذلك من اقتباساته الكثيرة من هذا الكتاب ومن تعقيباته وتعليقاته

المطولة على آراء الآمدي وتفسيراته للنصوص الشعرية وعلى مواقفه ومناقشاته التي اشتمل عليها كتابه المذكور.

إن المرتضى لا يعلق أو يعقب على أقوال الآمدي التي يقتبسها تعليقات هامشية كما يفعل مع كثير ممن يقتبس منهم أو يستشهد بأقوالهم من الأدباء والرواة والنقاد، وإنما يقتبس منه ثم يحلل أو يناقش ما يقتبسه بشكل دقيق ومفصل أحياناً، ويعقب أو يعلق على أقواله ومواقفه وشروحه باهتمام بارز، مما يجعل أعمال المرتضى المذكورة مادة ثرية صالحة لوضع مقارنة بين آراء كل من الناقدين في الموضوعات المتعلقة، لإبراز مدى تأثر المرتضى بآراء الآمدي ومدى ما ابتكره الأول أو تميز به عن زميله وأسهم به في تطوير بعض القضايا النقدية.

قد توحي مناقشة المرتضى للآمدي ويوحي تعليقه على آرائه في كتابه " الموازنة " عامة بانتصار المرتضى لأبي تمام، ليس ضد نده البحتري وإنما ضد موازنة الآمدي التي تميل إلى ترجيح كفة البحتري أو التحيز إليه بنحو أو بآخر، إلا أن الأهم من ذلك هو أن تعليقات المرتضى وتعقيباته في مجملها تدل على اهتمام المرتضى بكتاب " الموازنة " واهتمامه بشعر كل من أبي تمام والبحتري ومتابعته لما يدور حولهما من نقاش وما يطرح فيهما وفي شعرهما من آراء. والواقع أننا مدينون بصورة أو بأخرى للآمدي في كشف هذا الاهتمام وفي معرفتنا بالشريف المرتضى الفقيه المتكلم كناقد قدير مهتم بقضايا الشعر: لأن الآمدي بمواقفه ووجهات نظره المثيرة التي طرحها في كتابه الموازنة كان حافزاً رئيساً للمرتضى في مناقشته لعدد من القضايا النقدية . وقد طرح...

الشريف المرتضى في أثناء تعقيباته على شروحات الآمدي ومواقفه وأحكامه آراء طريفة مهمة، وأدلى بأفكار أصيلة تتعلق بقضايا نقدية عديدة ، كان لها أثرها الكبير في تطور حركة النقد الأدبي خلال القرنين الرابع والخامس للهجرة[٩]. وكان من هذه الأفكار ما يتعلق باللغة الشعرية وبخصائص هذه اللغة.

لقد أظهرت الأفكار التي طرحها المرتضى في لغة الشعر موقفاً متميزاً جديراً بالتأمل، حرياً بالدراسة والمقارنة، كما أنها ساهمت في إبراز جانب مهم في نقد الآمدي لم تتناوله الدراسات الحديثة ـ على حد علمي ـ بنحو بارز وافي، وهو موقفه كناقد متخصص وكشاعر أيضاً من لغة الشعر. ومن هنا جاءت أهمية الكشف عن هذا الجانب وأهمية المقارنة بين موقف شخصين كل منهما ناقد وشاعر له مكانته المرموقة من قضية تعد من أهم القضايا النقدية في العصر الحديث.

إن هذ المقال لا يتسع لتناول الجانب المذكور بمختلف أطرافه وملابساته، لذلك فهو لا يتحدث عن لغة الشعر بمفهومها العام الواسع. الذي يشمل كل مكونات العمل الشعري من ألفاظ وصور وخيال وعاطفة وموسيقى وغير ذلك مما اعتبره بعض الباحثين داخلاً في نطاق هذه اللغة[١٠] وإنما يكتفي بأن يشير إلى نظرة كل من الناقدين إلى استخدام بعض مكونات هذه اللغة. المكونات التي تخلقها أو تجسدها الألفاظ، حيث "إن كل عنصر لفظي يوجد في الشعر محولاً إلى صورة اللغة الشعرية"، كما يقول رومان جاكبسون[١١]. وهذه النظرة لا تعرض وتبسط من خلال مناقشات نظرية مفصلة طرحها كل من الناقدين حول الموضوع، وإنما تحدد بعض ملامحها من خلال تحليل بعض النصوص التي اقتبسها

الشريف المرتضى وعلق عليها وعقب على مضامينها، مستضيئة ببعض ما يتعلق بالموضوع من ملاحظات أو تعليقات أو نصوص من مصادر أخرى..

* * *

من بين النصوص التي أوردها الشريف المرتضى وأورد وجهة نظر الآمدي فيها أو في بعض من أجزائها وأطال التعليق أو التعقيب عليها فبرزت بذلك ملامح فكرته عن لغة الشعر بيت للبحتري في وصف الفرس خطأ الآمدي فيه البحتري، وهو قوله:[١٢]

ذنب كما سحب الرداء يذب عن عرف وعرفٌ كالقناع المسبل

زعم الآمدي كما يقول المرتضى: أن تشبيه ذنب الفرس بالرداء المسحوب في هذا البيت تشبيه خاطىء ووصف معيب "لأن ذنب الفرس إذا مس الأرض كان عيباً فكيف إذا سحبه! وإنما الممدوح من الأذناب ما قرب من الأرض ولم يمسها"[١٣] كما أن ذنب الفرس لا يصل إلى هذا الحد من الطول وأن "الشيء يشبه الشيء إذا قاربه، أو دنا من معناه، فإذا أشبهه في أكثر أحواله فقد صح التشبيه ولاق به."

ويتبين لنا من مضمون هذا النص أن المبالغة في الوصف والخروج عن حدود المعقول أو المألوف ومخالفة الحقيقة في المعنى أو التشبيه هو سر العيب في وصف البحتري عند الآمدي. وهذا هو ما أثار المرتضى ودفعه للتعليق هنا.

انتقد المرتضى هذا الحكم ورأى أن للبحتري عذراً لم يهتد إليه الآمدي أو لم يفطن إليه. ورد عليه بعبارة لخص بها نظريته في لغة الشعر وإدراكه لطبيعة هذه اللغة، وأبرز لنا القاعدة التي يرتكز عليها في التعامل مع النص الأدبي بنحو عام، من خلال حديثه عن المبالغات والتشبيهات البعيدة التي تشكل جانباً مهماً في اللغة الشعرية.

ينطلق المرتضى في رفضه لوجهة نظر الآمدي وفي حكمه على النص السابق الذكر من قاعدة مغايرة للأساس الذي بنى عليه الآمدي حكمه المذكور، فهذا الرجل يرى أن " للعرب ملاحن في كلامها، وإشارات إلى الأغراض وتلويحات بالمعاني متى لم يفهمها ويسرع إلى الفطنة بها من تعاطى تفسير الكلام وتأويل خطابهم كان ظالماً نفسه، متعدياً طوره"[١٤] بل أن كلام العرب الفصيح البليغ كله في نظره " وحي وإشارات واستعارات ومجازات، ولهذا الحال كان كلامهم في المرتبة العليا من الفصاحة "، لأن الكلام متى خلا من الاستعارة وجرى كله على الحقيقة كان بعيداً من الفصاحة، بريناً من البلاغة، وكلام الله تعالى أفصح الكلام "[١٥]. أما في تشبيهاتهم ووصفهم للأشياء فإنهم - كما يعتقد المرتضي - " قد يبالغون حتى يخرجون بالأشياء عن حدودها المألوفة أو المعقولة، ويستحسن ذلك منهم، وقد يعد غاية في البلاغة.

العرب كما يقول المرتضى[١٦]: " يشبهون المرأة بالظبية والبقرة، ونحن نعلم أن في الظباء والبقر من الصفات ما لا يستحسن أن يكون في النساء،" ومع ذلك فإن مثل هذا التشبيه مليح مستحسن، لأنه "إنما وقع في صفة دون صفة، ومن وجه دون وجه." وهم أيضاً يقولون: " ضرب فلان عبده حتى قتله، وفلان قتله العشق، وأخرج نفسه، وأبطل

روحه، وما جرى مجرى ذلك، " وكل ذلك مستحسن منهم، لأنهم "إنما يريدون المقاربة والمشارفة والمبالغة في وصف التناهي والشدة "، ومثل ذلك وارد في القرآن، "فلما أراد تعالى أن يأمرهم بالتناهي والمبالغة في الندم على ما فات وبلوغ الغاية القصوى فيها جاز أن يقول: "فاقتلوا أنفسكم". وإذا كان هذا بالنسبة للكلام العربي الفصيح البليغ على عمومه، فإن الشعر بطبيعة الحال أولى بأن يكون أشد ميلاً للمبالغة.

إن الشعر في تصور المرتضى (موضوع أساساً على الإختصار والحذف والإيماء إلى الأغراض وحذف فضول الكلام)[١٧]. وأن " للناظم سكرات وغمرات يدخل عليه فيهن من الشبه ما لا يكاد ينحصر وينضبط"[١٨]. والشعراء يقصدون الغوص إلي المعاني وإلى التعمق فيها، ويحملون الألفاظ أكثر من معانيها المعجمية الظاهرية[١٩]. وكلامهم دائماً "مبني على التجوز والتوسع والإشارات الخفية والإيماء على المعاني تارة من بعد، وأخرى من قرب، لأنهم لم يخاطبوا بشعرهم الفلاسفة وأصحاب المنطق؛ وإنما خاطبوا من يعرف أوضاعهم ويفهم أغراضهم". ولذلك كان على الناقد أن لا يحاسب الشاعر محاسبة سائر أصحاب اللغة ولا " أن يأخذ عليه في كلامه التحقيق والتحديد، فإن ذلك متى اعتبر في الشعر بطل جميعه "[٢٠].

انطلاقاً من هذه المبدأ يقف المرتضى من نص البحتري السابق الذكر ويرى أن البحتري لم يخطيء في وصفه أو تشبيهه لأنه إنما أراد بقوله: " ذنب كما سحب الرداء " المبالغة في وصفه بالطول والسبوغ وأنه قد قارب أن ينسحب، وكاد يمس الأرض. وهكذا فهو لم يخرج عن حدود لغة الشعر المتعارف عليها ولا عن سنن العرب في هذه اللغة.

ويؤكد المرتضى هنا أراءه السابقة الذكر في لغة الشعر عامة، وفيما اعتاد عليه الشعراء العرب في أوصافهم وتشبيهاتهم بصورة أخص، ويكرر بعض ما كان قد قاله في مكان آخر في شيء من التبسيط والتوسع والتحليل، وهو: [٢١] أن " من شأن العرب أن تجري على الشيء الوصف الذي قد كان يستحقه، وقرب منه القرب الشديد فيقولون: قد قتل فلان هوى فلانة، ودله عقله؛ وأزال تمييزه وأخرج نفسه، وكل ذلك لم يقع وإنما المبالغة وإفادة المقاربة والمشارفة؛ ونظائر ذلك أكثر من أن تحصى ".

" ومن شأنهم أيضاً إذا أرادوا المبالغة التامة أن يستعملوا مثل هذا؛ فيشبهون الكفل بالكثيب وبالدعص وبالتل، ويشبهون الخصر بوسط الزنبور، وبمدار حركة الخاتم، ويعدون هذا غاية المدح أحسن الوصف، ونحن نعلم أن لو رأينا من خصره مقدار وسط الزنبور، وكفله كالكثيب العظيم لاستبعدناه واستهجنا صورته لنكارتها وقبحها، وأنما أتوا بألفاظ المبالغة صنعة وتأنقاً، لا لتحمل على ظواهرها تحديداً وتحقيقاً؛ بل ليفهم منها الغاية المحمودة، والنهاية المستحسنة، ويترك ما وراء ذلك ".

وهكذا فإن المبالغة التي تعد عيباً في رأي الآمدي تصبح عند المرتضى "غاية المدح وأحسن الوصف" ودليلاً على حسن الصنعة والتأنق، ولا يفهم منها في لغة الشعر البعد عن الواقع، أو ما يرفضه العقل ويأباه، وإنما "يفهم منها الغاية الحمودة والنهاية المستحسنة ".

إننا ـ كما يضيف المرتضى ـ " نفهم من قولهم: خصرها كخصر الزنبور أنه في نهاية الدقة المستحسنة في البشر، ومن قولهم: كفلها كالكثيب، أي أنه في نهاية الوثارة المطلوبة المحمودة، لا كأنه التل على

التحقيق؛ فهكذا لا ننكر أن يريد البحتري بقوله: " كما سحب الرداء أنه في غاية الطول الممدوح، لا أنه ينجر على الأرض الحقيقة ".

وليزيد الشريف المرتضى من دعم آرائه السابقة الذكر ويثبت عدم خروج البحتري في وصفه ومبالغته في البيت المذكور عن سنن المألوف وعن المتعارف لدى نظرائه من الشعراء، يورد أبياتاً مشابهة في ألفاظها وصورها ومبالغاتها لبيت البحتري كقول بعضهم في ثقل العجيزة:

تمشي فتثقلها روادفها فكأنها تمشي إلى خلف

وقول مؤمل:

من رأى مثل حبتي تشبه البدر إذا بدا
تدخل اليوم ثم تد خل أردافها غدا

ويعلق المرتضى على هذين المثالين بقوله: "هذا كلام لو حمل على ظاهره وحقيقته لكان الموصوف به في نهاية القبح؛ لأن من يمشي على خلف، ومن يدخل كفله بعده لا يكون مستحسنا ".

ومثل ذلك قول بكر بن النطاح:

فرعاء تسحب من قيام شعرها وتغيب فيه وهو جثل أسحم
فكأنها فيه نهار مشرق وكأنه ليلٌ عليها مظلم

" فوصف شعرها بأنه ينسحب مع قيامها، ونحن نعلم أن طول الشعر - وإن كان مستحسناً - فليس إلى هذا الحد؛ وإنما أراد بقوله: "تسحب شعرها " ما أراده البحتري بقوله: " كما سحب الرداء " . ومن المبالغة في الوصف بالطول المحمود دون المذموم "[٢٢].

وتتعدد مواقف المرتضى مع نده الآمدي وتتوالى تعليقاته وردوده عليه لتؤكد تمسك الآمدي بفكرة العقلانية في لغة الشعر وضرورة التحديد والمقاربة أو المطابقة للواقع المشهود والحقيقة المألوفة في التشبيه أو الوصف. كما تثبت تمسك المرتضى ذاته بنظريته وبإيمانه بحرية الشاعر المطلقة في التعبير عن أفكاره ورسم صوره وخيالاته وبتحرر لغة الشعر من قيود العقلانية الضيقة. وإن اختلفت المنطلقات أو الأسس في هذا الاعتبار.

يورد المرتضى في كتابه "طيف الخيال " أبياتاً للبحتري أيضاً[٢٣]. ويشير إلى أن الآمدي استحسنها وعقب عليها بقوله: "وهذا كله إنما حسن هذا الحسن، وقبلته النفوس؛ لأنه اعتمد أن يخبر بالأمر على ما هو به من غير زيادة ولا نقصان". ثم يرد المرتضى نفسه على هذا التصريح بقوله: "لا فصاحة لكلامه [أي الآمدي] ولا بلاغة ولا براعة. وكم من مخبر عن الشيء على خلاف ما هو به، لكلامه القبول، وإلى القلوب الوصول".

إن المرتضى هنا يخالف الآمدي وينكر فكرته القائلة بضرورة المقاربة بين المعنى الشعري والواقع من منطلق جديد، وهو أن العبرة أصلاً ليست بالمعنى ذاته وبمدى مقاربة هذا المعنى للحقيقة أو بعده عنها بقدر ما هي في الصياغة اللفظية الجميلة التي تبرزه وتحدد بعده

أو قربه من الواقع.

إن حظ الألفاظ أو العبارات في الكلام الفصيح ـ منظوماً ومنثوراً كما يقول المرتضى: " أقوى من حظ المعاني ". وإنه " مع الاشتراك في المعاني إنما يقع الإحسان في حسن النسج وسلامة السبك، وأن تكون العبارة عن ذلك المعنى ناصعة، وفى القلوب متقلبة "[٢٤]. ولهذا السبب فإن " من عبر عن معنى متداول بأحسن عبارة وأبلغها فكأنه مبتدئه ومنشئه، وما يضيره إن سبق إليه إذا كان منفردا بإحسان العبارة عنه "[٢٥].

وهذا لا يعنى كما يمكن أن يبدو أن لا قيمة للمعاني عند المرتضى أو لا أهمية لها، وإنما يعني أن العبارة اللفظية في رأيه هي التي تحدد المعنى أو تغير هيئته وترسم أبعاده وتبرز قيمته وأهميته[٢٦] ومن هذا المنطلق فهو كثيراً ما يدقق في العبارات الشعرية ويمعن في تمحيصها وتحليلها وفي البحث عما يمكن أن تنطوي عليه الألفاظ من دلالات وإيحاءات وأبعاد جمالية أو معنوية خفية ليبرزها ويظهر قيمتها، بل أنه يعيب على نده الآمدي أحياناً عدم امتثال هذه النهج[٢٧].

يورد المرتضى في كتابه "الشهاب" على سبيل المثال بيتاً من قصيدة لأبي تمام هذا نصه: [٢٨]

يضحكن من أسف الشباب يبكين من ضحكات شيب مقمر

ويقول بأن الآمدي قد غالى في ذم هذا البيت قائلا: "هذا بيت رديء، ما سمعت يضحك من الأسف إلا في هذا البيت كما يسنهجن أن

يقال شيب مقمر. لأنه لم يكن في الأصل أبيضاً وإنما كان أسوداً ثم أبيض.

ويرد المرتضى على حكم الآمدي هذا بما يشعر بالسخرية أو الاستهجان قائلاً: " ليس هذا تتبع من يعرف الشعر حق معرفته". ثم يسعى نفسه إلى الكشف عما وراء العبارات في البيت المذكور من معان وأبعاد خفية في تأمل وفحص وتعمق. ويحتمل بعد تحليله الدقيق لألفاظ النص " أن يكون أبو تمام قد أراد بالعبارة الأولى "يضحكن من أسف الشباب المدبر " أن النساء اللواتي يرين بكاء عشاقهن وأسفهم على الشباب المدبر يهزآن بهم ويضحكون منهم "، ومثل ذلك كما يقول يرد في الشعر كثيراً. بينما يستند إلى السياق والقرينة المعنوية في استنتاج المعنى المراد في العبارة الثانية من البيت.

وهكذا فإن هذا الموقف يرينا بأن الآمدي يحكم على النص من خلال ظاهره وعلى الألفاظ بمعانيها ودلالاتها المعجمية المباشرة ، ولا يستسيغ التعبير بما لم يكن مألوفاً في عرف اللغة العام أو العرف المنطقي.، فقد كان يتوقع أن يكون الضحك من الفرح والسرور لا من الأسف، ويتوقع أن يقال أبيض الشعر بعد سواد كما يقال أقمر الليل بعد ظلامه، بينما ينكر المرتضى عليه ذلك، وينسب إليه عدم المعرفة بالشعر، ويغوص بحثاً عما يكمن وراء العبارات من معان، وعن الصور التي رسمتها الكلمات أو أوحت بها، دالاً على معرفته بحقيقة اللغة الشعرية وما تمتاز به من عمق وبعد في الإيحاء والدلالة عن اللغة العامة العادية.

يرى الآمدي أن ألفاظ الشاعر هي العلة الهيولانية التي قدموا ذكرها وجعلوها الأصل، وأن " صحة التأليف" ـ والتي تعني " حسن

النسج وسلامة السبك " عند المرتضى - " في الشعر وفي كل صناعة هي أقوى دعائمه بعد صحة المعنى "[٢٩] ولكنه كما رأينا لا ينظر فيها إلا الى اللفظ المألوف والنغم الظاهر والصياغة القريبة بمعناها السطحي المباشر والمدلولات التي يتجسد وجودها أو الإحساس بها في الواقع المشهود، ولا يبحث عما يمكن أن يكمن وراء الصياغات اللفظية من صفات الجمال، أو ما يمكن أن توحي به هذه الصياغات أو تشير إليه من معان دقيقة أو أفكار بعيدة، فهو كثيراً ما يكتفي بالنظرات السطحية للعبارات الشعرية ويصدر أحكامه العامة المتسرعة عليها من مثل قوله: "وليس لهذه الأبيات حلاوة ولا عليها طلاوة "، أو "وهذا لعمري هو القول الذي لو ورده الظمآن لروي لكثرة مائه"، أو قوله: " وهذا والله الكلام العربي، والمذهب الذي يبعد على غيره أن يأتي بمثله "، أو: " وهذا قول ليس بينه وبين القلب حجاب "[٣٠]. وقد يغفل ما لا يدرك معناه أو لا يروق له من الألفاظ والعبارات دون أن يصدر حكمه عليها، وهذا لا يروق للمرتضى ولا يرضيه، ولهذا فهو يؤاخذ الآمدي وينكر عليه ويسعى إلى تحليل أو تفسير ما يغفله أو يعجز عن تفسيره، أو يفسره دون أن يتعمق فيه ، ويمعن في الكشف عن معناه الخفي أو البعيد من الألفاظ والعبارات التي يقتبسها منه.

يورد المرتضى في معرض استشهاداته بما قيل في الطيف على سبيل المثال الأبيات الثلاثة التالية لأبي تمام:

زار الخيال لها، لا، بل أزاركه فكر إذا نام فكر الخلق لم ينم
ظبي تقنصته لما نصبت له من آخر الليل إشراكا في الحلم
ثم اغتدى وبنا من ذكره سقم باق وإن كان معسولاً من السقم[٣١]

ومن بين ما يذكره من تعليقات الآمدي على هذه الأبيات قوله أي الأمدي: "أن أباً تمام في البيت الأول لم يرد حقيقة النوم، وإنما أراد لم يفتر ولم يسكن كما يقال: فلان لا ينام عن هذا الأمر، أي لا يفتر عنه ولا يقصر ".

ويقف المرتضى عند هذا التعليق أو التفسير السطحي قائلاً: "والذي فسره في نفي النوم، إنه إنما أراد الفتور والسكون، ظاهر لا يشكل مثله فيفسر "، وإنه " فسر قوله [أي أبي تمام] "... كان معسولاً من السقم " مع أنه واضح لا يشكل، وترك تفسير المشكل، وهو أن يقال: كيف استحلى هذا السقم والتذه حتى جعله معسولاً وكأنه ممزوج بالعسل؛ والسقم لا يستحلى "؟، ثم يستطرد المرتضى في تحليل هذه العبارة وبيان معناها في دقة وتمعن على ضوء فهمه لفكرة التصور والتخييل[٣٢]. مدركاً رفض الآمدي لما يتجافي مع الواقع الظاهر في العبارة.

ينطلق الآمدي في نظرته إلى لغة الشعر وحكمه على النصوص الشعرية في واقع الأمر من مبدأين أساسيين: المبدأ الأول هو كما رأينا جريان القول الشعري على الحقيقة معنى ولفظاً، أما المبدأ الثاني فهو مجاراة الأوائل ، أو بتعبير آخر الالتزام بسنن العرب في أوصافهم وتشبيهاتهم ومعانيهم واستخدامهم للألفاظ والتعابير. فهو يصرح بقوله: "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"[٣٣]. ثم يعود ليؤكد ذلك بقوله: " وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتي وقرب المأخذ

واختيار الكلام ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه، المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه "[٣٤].

ولقد تبنى الآمدي المبدأين السابقين فكراً وعملاً، فكما عاب على البحتري مبالغته وبعده عن المتعارف عليه في وصف ذئب الفرس، وعاب على أبي تمام خروجه عن المألوف المعتاد في وصف الشيب، تعقب المجازات الاستعارات البعيدة التي أتى بها كل من هذين الشاعرين وتتبعها بالرفض والاستنكار، لأنها اقتضت استخدام الألفاظ والعبارات في غير المعاني المتعارف عليها وبعدت. بصورها عن الحقائق المشهودة والوقائع المألوفة، وأضحت تحوج الفكر للتأمل والتعمق والفحص والاستكشاف والبحث عن المعاني والمقاصد الكامنة وراءها وهو يضيق بذلك، بل يرفضه.

لقد ذم الآمدي بيتاً لأبي تمام لأنه "خرج فيه عن العادة "، بينما مدح أبياتاً للبحترى بقوله: " وهذا هو الشعر الذي لم تشن وجهة الاستعمارة البعيدة ".[٣٥] وقد تتبع بعض استعارات أبي تمام في ضيق ونفور بين منها وانتهى بالتعليق عليها قائلاً:

"جعل للدهر أخدعاً، ويداً قطع من الزند. وكأنه يصرع، وجعله يشرق بالكرام. ويفكر ويتبسم وأن الأيام بنون له، والزمان أبلق، وجعل للمدح يداً، ولقصائده مزامير إلا أنها لا تنفخ ولا تزمر، وجعل المعروف مسلماً تارة ومرتداً أخرى، والحادث وغداً، وجذب ندى الممدوح بزعمه جذبة حتى خر صريعاً، بين أيدي قصائده، وجعل المجد ما يجوز عليه الخرف، وأن له جسداً وكبداً، وجعل لصروف النوى قداً، وللأمن فرشاً،

وظن أن الغيث كان دهراً حائكاً، وجعل للأيام ظهراً يركب، والليالي كأنها عوارك، والزمان كأنه صب عليه الماء، والفرس كأنه إبن للصباح الأبلق، وهذه استعارات في غاية القباحة والهجانة والغثاثة والبعد من الصواب "[٣٦].

وهكذا فالآمدي يضيق بالصور الشعرية المبتكرة، وبالمجازات والاستعارات والتشبيهات البعيدة المرمى، التي تخفى فيها المعاني أو تلتبس أو تحتاج في إدراك المقاصد منها إلى إمعان نظر وإجهاد فكر، وإذا استغلقت عليه وأعياه تفسيرها ومعرفة ما خفي وراءها أو وجد فيها معنى مبتكراً لم يألفه استقبحها ونسب قائلها إلى الخطأ أو الحماقة أو الخروج عن سنن العرب ومخالفة مألوفهم. كما فعل مع أبيات أبي نواس التي اعتذر فيها للربع فجاء بمعنى لم يستحسنه الآمدي لغرابة معناه فقال معلقاً عليها " وهذا ليس على طريقة العرب ولا مذاهبهم. وإذا اعتمد الشاعر الإبداع فمن سبيله أن لا يخرج عن سنن القوم فإنه لم يحظر فيه عليه مستغرب المعاني ومستظرفها. وما أحسن المعنى الصحيح إذا أتى به الطبع النقي، وكأن قائله مخبراً بالأمر على ما هو عليه.. "[٣٧].

وعلى النقيض من ذلك تماماً يقف المرتضى. إن الاستعارات عند المرتضى كما يمكن أن تدل عباراته السابقة الذكر مثلها مثل المبالغة في التشبيهات أو التمثيلات البعيدة أو الوصف المبالغ فيه تعد في نظره دليل حذق ومهارة في الشعر، وأنها كلما بعدت وأصبحت المعاني والمقاصد فيها خفية عميقة كانت في منتهى البلاغة والحسن، ولهذا فهو يقف بتأن وروية ودقة مع الآمدي أمام كثير من مثل هذه الاستعارات

والتشبيهات ليكشف له عن المعاني والمرامي البعيدة المرادة منها واصفاً إياه (بعدم الفطنة وبقلة النقد للشعر وضعف البصيرة بدقيق المعاني التي يغوص عليها حذاق الشعراء وبالتهافت في الخطأ في التفسير)[٣٨].

ويؤكد المرتضى في كثير من تصريحاته على مقياس "البداو" وعلى ضرورة مجاراة الأوائل من الفصحاء والبلغاء، ولكنه لم يكن ليعني بذلك كما تدل تصريحاته الإلتزام الصارم بسنن العرب وتقليدهم في تشبيهاتهم واستعاراتهم أو عدم الخروج عما ألفوه في صياغة الشعر والإلتصاق بموروثهم، دون التطلع إلى التجديد أو الإبداع كما تصور بعض نقادنا المعاصرين[٣٩]. إن الذي يعنيه المرتضى من هذا المقياس في الحقيقة هو الالتزام بما يعكس الروح العربية الخالصة والحس اللغوي الأصيل في اختيار المعنى وانتقاء اللفظ وصياغة العبارة الشعرية، ويظهر الأصالة والعفوية والنسج المطرد المتسق والطبع المتدفق الذي عرف به فصحاء العرب وبلغائهم؛ " الفصاحة والطلاوة والبدوية التي يوجد طعمها في فصيح كلام القوم "[٤٠]. هذا هو ما يعنيه من عبارة "طلاوة ومسحة إعرابية" التي كثيراً ما يرددها في نقده.

يصرح المرتضى بقوله: إن " من أخرج إليه خاطره بعض المعاني من غير أن يكون سمعه ولا قرأه، ولا احتذاه، فله فضل الاستخراج والاستنباط الدالين على قوة الطبع وصحة الفكر "[٤١]. وهذا قول من لا يؤمن بالتقيد بالموروث والدوران حول المألوف، بل قول من يرى ضرورة الإبتكار في المعنى.. وقد صرح المرتضى بمثل هذا القول مراراً[٤٢].

والمرتضى كما توحي بعض عباراته السابقة الذكر يؤمن بحرية الشاعر في إبداع صوره وتراكيبه ومعانيه، ويعتقد كما رأينا من قبل بأن " للناظم سكرات وغمرات يدخل عليه فيهن من الشبه ما لا يكاد ينحصر وينضبط". ولهذا فإن الشعر يقتضي التجوز والتوسع و(لايحتمل المحاسبة والمناقشة) [٤٣]. ومن يؤمن بذلك لابد وأن يفترض التجديد والإبتكار ويسمح بالخروج عما هو مألوف في خلق النص الشعري أو في تشكيل عناصره.

وقد طبق المرتضى أفكاره القائلة بضرورة الإبتكار أو التجديد في المعنى والصياغة والخروج على المألوف عملياً، فقد علق مثلاً على أبيات له في وصف الطيف بقوله: " وهذه الأبيات غريبة الطرح بدوية النسخ كما تراه "[٤٤]. وعلق على بيت له هو نفسه أيضاً قائلاً: أن فيه "معنى في الطيف عربياً ما ظفرت بنظير له إلى الآن في الشعر المدون..."[٤٥].

ولم يقصد بغرابة الطرح في تعليقه الأول كما يمكن أن توحي عبارته إلا غرابة المعنى أو غرابة التعبير عنه، أو بمعنى آخر التجديد والإبداع فيه أو في صياغته. وهو كالمعنى الذي أشار إليه في تعليقه الثاني: بديع غريب لم يسبق إلى مثله. ويرجح أن يكون هذا نظير ما كان يقصده من تعليقه على أبيات لأبي نواس في وصف الشباب حيث قال عنها: "وعلى هذا الكلام طلاوة ومسحة من إعرابية ليستا لغيره."[٤٦].

وقد عاب المرتضى على مروان بن يحيى بن أبي حفصة بكونه

"متساوي الكلام، متشابه الألفاظ، غير متصرف في المعاني ولا غواص عليها"[٤٧]. وربما عنى بالتصرف في المعاني والغوص عليها ابتكارها أو التجديد فيها والخروج بها أو بصياغتها وطريقة التعبير عنها عن النهج الموروث والسنن المتعارف عليها.

* * *

والآمدي كما تفيد بعض تصريحاته لا يرى في لغة الشعر ميزة عن لغة النثر ولغة الخطاب العقلي الواعي[٤٨]. ونقده كما رأيناه وكما يقول عنه الدكتور إحسان عباس في تحليله لبعض آراء الآمدي " يحمل سمات (أهل الظاهر)، فهو لا يستطيع أن يتقبل ذوقياً إلا المعنى القريب الذي يسلم للقارىء نفسه في صياغة جميلة إسلاماً مباشراً، دون إعمال خيال أو إجهاد فكر، ولا يجد لذة في التعمية والإبهام... إن الشعر لديه عالم مستقل من النغمة العذبة واللفظة المألوفة والمعنى المألوف، لا دخل للأفكار المتفردة والصياغة المتعمية والإشارات البعيدة فيها... يتذوق الصياغة الجميلة إذا رآها دون أن يبحث كثيراً عما يمنحها صفة الجمال.. "[٤٩] وهذا على خلاف ما وجدناه عند المرتضى.

لقد أظهر المرتضى كما شهدنا من تصريحاته وتعليقاته وتحليلاته السابقة فهماً واسعاً متعمقاً للشعر ولطبيعة لغته المتميزة عن لغة النثر، في عمقها وسعتها وتعدد أبعاد الدلالة في ألفاظها وصيغها وعباراتها .

إن أبعاد الدلالة في العبارة الشعرية كما يراها المرتضى لا تحدد، بحدود، والتوسع والإغراب في هذه الدلالة يحتمل من الشعراء ويحسن

منهم، وبناء على ذلك فإنه لا يجوز عنده الأخذ بالظاهر دائماً في تفسير الشعر، ولا يجوز افتراض معنى بعينه للعبارة الشعرية على نحو مؤكد ما لم تكن هناك دلالة صريحة عليه؛ كما أن التناقض المعنوي بلغة العقل في تصور المرتضى قد لا يكون تناقضاً بلغة الشعر، ومن هذا المنطلق يعقب على تعليقات الآمدي التي يقتبسها.

يورد المرتضى على سبيل المثال أبياتاً لأبي تمام في وصف الشيب منها قوله:(٥٠)

زارني شخصه بطلعة ضيم عمّرت مجلسي من العوّاد

وينقل عن الآمدي بأنه يطعن على قول أبي تمام "عمرت مجلسي من العواد" ويقول: " لا حقيقة لذلك ولا معنى، لأنا ما رأينا ولا سمعنا أحداً جاءه عواد يعودونه من المشيب، ولا أن أحداً أمرضه الشيب، ولا عزاه المعزون عن الشباب ".

ويرد المرتضى على تصريح الآمدي هذا بقوله: " وهذا من الآمدي قلة نقد للشعر وضعف بصيرة بدقيق معانيه التي يغوص عليها حذاق الشعراء، ولم يرد أبو تمام بقوله: "عمرت مجلسي من العواد" العيادة، الحقيقية التي يغشى فيها العواد مجالس المرضى وذوي الأوجاع، وإنما هذه إستعارة وتشبيه وإشارة إلى الغرض خفية؛ فكأنه أراد أن شخص الشيب لما زارني كثر المتوجعون لي، والمتأسفون على شبابي، والمتوحشون من مفارقته؛ فكأنهم في مجلس عواد لي، لأن من شأن العائد للمريض أن يتوجع ويتفجع. وكنى بقوله: "عمرت مجلسي من

العواد" عن كثرة من تفجع له وتوجع من مشيبه؛ وهذا من أبي تمام كلام في نهاية البلاغة والحسن؛ وما المعيب إلا من عابه وطعن عليه".

ويورد المرتضى الأبيات التالية للبحتري في وصف الطيف:[٥١]

إذا نسيت هوى ليلى أشاد بـه طيف سرى في سواد الليل إذ جنحا
دنـا إلـيّ علـى بعـد فـأرقني حتى تبلج ضوء الصبح فاتضحا
عجبت منه تخطى القاع من إضم وجاوز الرمل من خبت وما برحا

ويقول إن الآمدي اعترض على البيت الثالث منها معتقداً حصول التناقض فيه ، إذ " كيف يقول: " تخطى القاع "، " وجاوز الرمل " ثم يقول: " وما برحا "؟

ولقد حاول الآمدي أن يجد تبريراً عقلانياً لهذا التناقض على طريقته الخاصة، ولكن يبدو أن الذي دعاه إلى تصور التناقض في العبارة المشار إليها دون غيرها أصلاً هو أنه لم ينظر إلى الصورة في الأبيات الثلاثة كلها، ويضع العناصر كلها في سياق مترابط متكامل، وإنما التقط البيت الثالث وفسره بمعزل عن البيتين الآخرين، تماماً كما يمكن أن يتعامل مع الجملة النثرية، وإلا لتصور التناقض في البيت الثاني أيضاً، إذ يمكن أن يتصور التناقض في عبارتي " دنا " و" على بعد " أيضاً. إضافة إلى إنه نظر إلى العبارات بمدلولاتها العقلية الظاهرية المحسوسة على عادته، ولم ينظر بعمق كاف إلى نسيجها وسياقها الداخلي وما يولده هذا النسيج أو هذا السياق من انعكاسات في النفس، ونظر إلى الطيف وكأنه شيء مادي محسوس وليس صورة خيالية.

ولذلك تصور حصول التناقض، إذ كيف يكون الشيء موجود وغير موجود في آن واحد، وكيف يكون الطيف " تخطى القاع ". " وجاوز الرمل " وهو ما برح مكانه[٥٢].

أما الشريف المرتضى فقد نظر إلى الأبيات نظرة تتفق مع منطلقه الذي بناه في التعامل مع النص الشعري ومع لغته المتميزة عن لغة النثر بطبيعتها التخيلية الرمزية الإيحائية المتعمقة، وحلل البيت المذكور وفق هذا المنطلق.

لقد رأي أن الكلام كله هنا محمول على التشبيه والتخيل والاستعارة وليس على الحقيقة[٥٣] " لأن الطيف الذي يتصور ويتمثل ليس بشيء يشار إليه فتثبت له البراح أو تنفى عنه ". وإذا كان كذلك يجوز فيه التردد أو التناقض أيضاً، فالشاعر "لما قال: " وعجبت منه تخطى القاع "...، " وجاوز الرمل " وذلك كله لم يكن، وإنما تشبه له وتخيل إليه ما لا حقيقة له، أراد أن تبين هذه الإضافة غير حقيقية، فكان له أن يقول: وما تخطى ولا جاوز الرمل، كما قال في موضع آخر " إني اهتديت وما اهتديت " فعدل إلى أن قال: "وما برحا"، لأن من لم يبرح مكانه ما تخطى؛ فكأنه استعار الطيف الذي ما تخطى الوصف له بأنه ما برح، وإن كان لا يليق به من كل الوجوه، لأن الذي لم يبرح ما فارق مكانه ولازال عن موضعه؛ وهذا وصف لا يليق بالطيف. لكن ما لم يبرح ما تخطى، والطيف ما تخطى فكأنه ما برح ".

وإذا كان الآمدي يفترض أن يكون المعنى الشعري مباشراً محدداً لا يقبل التعدد، ويعتقد " أن الدلالة رغم تقاربها واشتراكها بين لفظين لا تصح إلا بواحدة منهما "[٥٤]. انطلاقاً من إيمانه بضرورة

الصدق في الدلالة ومقاربة المعنى للحقيقة وبضرورة التوافق أو التقارب بين لغة الشعر ولغة النثر. فإن المرتضى طبقاً لموقفه المغاير لموقف الآمدي يرى أن تعدد المعنى أمر وارد في الشعر، غير مستنكر ولا مرفوض. بل أن العبارة الشعرية في اعتقاده قد تحتمل معاني وتفسيرات متعددة مختلفة، وتكون كلها جائزة مقبولة. وهو يقرر ذلك نظرياً وعملياً[٥٥].

يصرح المرتضى بقوله: بأنه "ليس يجب أن يستبعد حمل الكلام على بعض ما يحتمله إذا كان له شاهد من اللغة والكلام العرب؛ " لأن الواجب على من يتعاطى تفسير غريب الكلام والشعر أن يذكر كل ما يحتمله من وجوده المعاني، فيجوز أن يكون أراد المخاطب كل واحد منها منفردا، وليس عليه العلم بمراده بعينه؛ فإن مراده مغيب عنه "[٥٦].

ويعلق الآمدي على بيت آخر لأبي تمام في وصف الطيف يقول فيه:[٥٧]

ظبي تقنصته لما نصبت له من آخر الليل أشراكا من الحلم

فيقول: إن أبا تمام جاء بعبارة " من آخر الليل " " ولم يقل - من أول الليل - يريد أنه لا ينام بالليل وإنه يسهره، وإنه يهوم في آخره تهويماً فيطرقه الخيال في ذلك الوقت"، فيعقب المرتضى على تعليق الآمدي هذا قائلاً: " إن الذي قاله الآمدي في معنى تخصيصه آخر الليل دون باقيه جائز ممكن أن يكون مقصوداً . وفيه وجه آخر، وهو: أن الخيال لا يطرق في العادة إلا مع وفود النوم وغزارته والاستثقال فيه،

هذا إنما يكون في أواخر الليل ومع استمرار النوم وطول زمانه، فلهذا خص آخر الليل ".

إن هذا التعقيب يجسد كما نرى فكرة تعدد المعنى الشعري؛ فالمرتضى يضيف تفسير العبارة " من آخر الليل "، مع اقراره بإمكانية إرادة التفسير الذي طرحه زميله الآمدي. ولقد تبنى هذه الفكرة عدد من النقاد المنهجيين البارزين من أمثال عبدالقاهر الجرجاني الذي رأى بأن المزية تكون للكلام الذي يحتمل أكثر من معنى واحد وإن تعدد المعنى أمر وارد وطبيعي في الكلام البليغ(٥٨).

* * *

يبدو الآمدي في مجمل تعليقاته التي أوردها المرتضى له ومن خلال كثير من شروحه ومناقشاته الواردة في كتابه الموازنة، أنه متأثر في نظرته إلى لغة الشعر بآراء ابن طباطبا العلوي الذي تصدى الآمدي نفسه بالتعقيب على كتابه "عيار الشعر" كما بينا في مستهل هذه الدراسة، ولاسيما بفكرته القائلة بصدق التشبيه أو صدق المعنى الشعري وضرورة مطابقته أو مقاربته للحقيقة، هذه الفكرة التي اعتبرها بعض الباحثين المعاصرين جناية شديدة على النقد، حيث قاد الالتزام بها إلى الجور على قوة الخيال والتشخيص في الشعر(٥٩).

أوجب ابن طباطبا على الشاعر أن " يسلك منهاج أصحاب الرسائل في بلاغاتهم وتصرفهم في مكاتباتهم "، فنفى بذلك الفرق بين القصيدة والرسالة من حيث العرض المنطقي للمعاني والأفكار، ومن هذا المنطلق كانت الأشعار المحكمة المتقنة في رأي ابن طباطبا هي التي

"خرجت خروج النثر سهولة وانتظاماً "، وكان على الشاعر في رأيه أن "يتعمد الصدق والوفق في تشبيهاته وحكاياته "، و" أن يجتنب الإشارات البعيدة، والحكايات المغلقة، والإيماء المشكل، ويتعمد ما خالف ذلك، ويستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة، ولا يبعد عنها، ومن الإستعارات ما يليق بالمعاني التي يأتي بها ". وأن يكون التشبيه في شعره معنى لا صورة، وأن يكون هذا المعنى موافقاً للحال صادقاً أو مقارباً للصدق بحيث تقول فيه "تراه أو تخاله أو يكاد "[١٠]. وأن (تشبيه الشيء بالشيء يكون قوياً ويتأكد صدقه إذا كان هناك توافق في الهيئة واللون والحركة).

وبناء على ما تقدم ذكره يصبح الشعر في مفهوم ابن طباطبا عملاً عقلياً واعياً لا فرق بينه وبين النثر إلا في الوزن والقافية التي تنتظم أبياته وتخرجها في لغة متناسقة الأجزاء موقعة جاذبة الألفاظ، "فالشعر رسائل معقودة، والرسائل شعر... وأشعار العرب مناسبة لكلام الخطباء وخطب البلغاء وفقر الحكماء "[١١]. ولذلك افترض أن تكون لغتها أقرب في التوجه إلى لغة المنطق والحكمة منه إلى منطق الشعور والخيال. وافترض أن تكون لغة الشعر في كل عصر أشد ارتباطاً أو التصاقاً بالموروث.

لقد كان الآمدي في واقع الأمر شديد التأثر بهذه الأفكار، فقد تبناها فكراً وعملاً، حيث نص بالإضافة إلى ما سبق ذكره من أقوال له على أن الشعر عند أهل العلم به " ليس إلا حسن التأتي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ موضعها. وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الإستعارات والتمثيلات لائقة بما

استعيرت له وغير منافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف... وهذا أصل يحتاج إليه الشاعر والخطيب صاحب النثر، لأن الشعر أجوده أبلغه. والبلاغة هي إصابة المعنى وإدراك الغرض بألفاظ سهلة عذبة مستعملة سليمة من التكلف..." [٦٢].

وقد أكد الآمدي مراراً على فكرة الصدق التي نادى بها ابن طباطبا، والتي تتلخص في حكاية الواقع المنظور ونقل الحدث أو الفكرة أو الصورة في صورتها الحقيقية، والتعبير عن المعنى دون مبالغة فيه حتى "كأن قائله مخبراً بالأمر على ما هو "[٦٣] ورفض الآمدي بإصرار فكرة الكذب في الشعر التي جاء بها قدامة وصرح بقوله: " وقد كان قوم من الرواة يقولون أجود الشعر أكذبه، ولا والله ما أجوده إلا أصدقه "[٦٤] وهذا ما جعله يعتبر الإيماء والاستعارة البعيدة والإغراق أو المبالغة في الوصف والخروج عن العادة وعن سنن العرب في معانيها وفي تعبيراتها والفاظها المستعملة كلها أمور معيبة في الشعر مشينة له.

وكما رأينا الآمدي جاداً في تطبيق هذه الأفكار في الأمثلة السابقة الذكر، نراه ينظر إلى ألفاظ وعبارات النصوص التي يوردها في كتابه "الموازنة" مفترضاً قرب دلالاتها ووضوح معانيها واستخدامها في المواضع التي اعتاد الناس استعمالها فيها، ويعرض معاني هذه النصوص ويقارنها بالحقائق وبالمشاهد المألوفة والعادات والسنن المعروفة والوقائع المنظورة، ويصدر حكمه بجودتها أو رداءتها وقبحها على قدر صدقها واقترابها من الواقع أو المعقول. ومن الاستعمال المألوف، ويتعقب كلاً من البحتري وأبي تمام، ويسارع في إدانتهما على ما يخالفان فيه الحقائق ويتجاوزان فيه حدود ما يقبله عقله من معان

وتشبيهات وصور، وما يخرجان فيه عن سنن العرب أو عن ما اعتاده الناس من استخدام للألفاظ والعبارات[٦٥].

يتضح مما سبق أن نظرة الآمدي إلى لغة الشعر متفقة إلى حد كبير مع نظرة ابن طباطبا، إن لم تكن مطابقة لها، فلغة الشعر لا تختلف في نظر الإثنين كثيراً عن لغة الخطابة أو الرسائل وفقر الحكم أو لغة النثر الدلالية العقلية الواعية عامة، وإن تميزت الألفاظ فيها بعذوبتها وكثرة مائها كما يعبران، وتميزت العبارات برقتها وبحسن سبكها أو صياغتها وبأنغامها وإيقاعاتها المتوازنة. وهذا هو جوهر الخلاف بين الآمدي والشريف المرتضى، وأساس التباين بين موقفيهما من لغة الشعر أو نظرتهما إلى هذه اللغة.

إن المرتضى وإن بدا متفقاً مع ابن طباطبا في التأكيد على أهمية العبارة الشعرية أو الصياغة و"الكسوة" كما يعبر ابن طباطبا[٦٦] وفي تقدم النسج أو السبك اللفظي على المعنى، على اعتبار أن المعاني مشتركة متداولة بين الناس[٦٧]. إلا أنه في الحقيقة يميل إلى نظرية قدامة إبن جعفر التي تخالف نظرية ابن طباطبا، لانها لا تقر قضية الصدق في المعنى أو التشبيه أو الصور التي ينادي بها الأخير، بل ترى بأن " أعذب الشعر أكذبه " وأن " للشاعر أن يبالغ، وله أن يسرف حتى يناسب قوله المحال ويضاهيه "[٦٨].

لقد أنكر المرتضى على الآمدي تخطئته للبحترى ونسبته إلى الغلو في تشبيهه لذنب الفرس وتخطته لأبي تمام ونسبته إلى الإفراط في

المبالغة ومخالفة الحقيقة في وصفه للشيب ونسب إلى الآمدي عدم المعرفة بالشعر وبطبيعة لغته، تماماً كما أنكر قدامة بن جعفر من قبل على من اعتقد أن الغلو معيب في الشعر ونسبهم إلى التخبط وعدم المعرفة.

يقول قدامة بن جعفر[٦٩]. " إني رأيت الناس مختلفين في مذهبين من مذاهب الشعر وهما: الغلو في المعنى إذا شرع فيه، والاقتصار على الحد الأوسط فيما يقال منه. وأكثر الفريقين لا يعرف من أصله ما يرجع إليه، ويتمسك به، ولا من اعتقاد خصمه ما يدفعه ويكون أبداً مضاداً له، لكنهم يخبطون في ظلماء ، فمرة يعمد أحد الفريقين إلى ما كان من جنس قول خصمه فيعتمده، ومرة يقصد ما جانس قوله في نفسه فيدفعه، ويعتقد نقضه.

وقد شهدت أنا من هذه، وله سبب، قوماً يقولون إن قول مهلهل بن ربيعة:

فلولا الريح أسمع من بحجر صليل البيض نقرع بالذكور

خطأ، من أجل أنه كان بين موضع الرقة التي ذكرها وبين مسافة بعيدة جداً. وكذلك يقولون في قول النمر بن تولب:

أبقى الحوادث والأيام من نمر أشباه سيف قديم اثره بادي
تظل تحفر عنه إن ضربت به بعد الذراعين والساقين والهادي

وكذلك في قول أبي نؤاس:

وأخفت أهل الشرك حتى أنه لتخافك النطف التي لم تخلق

ثم رأيت هؤلاء بأعيانهم في وقت آخر يستحسنون ما يرونه من طعن النابغة على حسان بن ثابت رضي الله عنه في قوله:

لنا الجفنات الغر يلمعن بالضحى وأسيافنا يقطرن من نجدة دما

بينما طعن النابغة على حسان متناقض في حقيقته مع رأيهم، "فإن النابغة على ما حكى عنه لم يرد من حسان إلا الإفراط والغلو. بتصيير مكان كل معنى وضعه ما هو فوقه وزائد عليه ".

وينتهي قدامة من تعليقه على آراء المنكرين للغلو ومن تحليله لقول حسان وطعن النابغة عليه بقوله: "إن الغلو عندي أجود المذهبين، وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديماً. وقد بلغني عن بعضهم أنه قال: أحسن الشعر أكذبه، وكذا نرى فلاسفة اليونانيين في الشعر على مذهب لغتهم، ومن أنكر على مهلهل والنمر وأبي نؤاس قولهم المتقدم ذكره فهو مخطىء؛ لأنهم وغيرهم ممن ذهب إلى الغلو إنما أرادوا به المبالغة والغلو بما يخرج عن الموجود ويدخل في باب المعدوم، فإنما يريد به المثل وبلوغ النهاية في النعت، وهذا أحسن من المذهب الآخر ".

ولقد ذهب عدد كبير من النقاد العرب القدامى مذهب قدامة في استحسان الغلو، أو الإفراط في المبالغة في الشعر، واعتباره طريقة طبيعية تدخل في تكوين لغة الشعر، يتخذها الشاعر للتعبير عن الغاية

التي يطمح إلى تحقيقها والأبعاد التي يتطلع إليها أو إلى الكشف عنها. فقد كان من الناس كما ينقل ابن رشيق القيرواني[٧٠] من يؤثر المبالغة بل " يفضلها ويراها الغاية القصوى في الجودة، وذلك مشهور من مذهب نابغة بني ذبيان ".

ويقصد القيرواني من مذهب النابغة المشهور ما ذكرناه من قول قدامة من أنه يستحسن " الإفراط والغلو ". ويؤيد القيرواني هذا المذهب، ويقول:[٧١] " فمن أحسن المبالغة وأغربها عند الحذاق التقصي، وهو بلوغ الشاعر أقصى ما يمكن من وصف الشيء ". وبعد إيراد الأمثلة العديدة على هذا النوع من المبالغة التي ترادف معنى الغلو ينتهي إلى القول: " ولو بطلت المبالغة كلها وعيبت لبطل التشبيه وعيبت الاستعارة، إلى كثير من محاسن الكلام ".

إن هذه التصريحات مشابهة لما سبق ذكره من تعبيرات المرتضى، كقوله: إنما يؤتى بألفاظ المبالغة في الشعر أو الكلام البليغ "لا لتحمل على ظواهرها تحديداً وتحقيقاً؛ بل ليفهم منها الغاية المحمودة، والنهاية المستحسنة " وأن الكلام " متى خلا من الاستعارة وجرى كله على الحقيقة كان بعيداً من الفصاحة، بريئا من البلاغة، وكلام الله تعالى أفصح الكلام"[٧٢]. " وأن الشاعر يجب أن لا يؤخذ عليه في كلامه التحقيق والتحديد، فإن ذلك متى اعتبر في الشعر بطل جميعه "[٧٣].

وأقوال قدامة بن جعفر السابقة الذكر وتعليقاته وتحليلاته لبعض العبارات الواردة في الأبيات التي استشهد بها تبين كما هو واضح مدى اتفاق المرتضى معه في إدراك طبيعة المعنى الشعري وطريقة الشاعر

في تناول هذا المعنى أو التعبير عنه، كما أن ما عرضه ابن رشيق يؤكد فهم المرتضى لما تعارف عليه " الحذاق " من النقاد والشعراء في عصره من النظر إلى لغة الشعر، وإلى ما تأباه هذه اللغة من خضوع لنظام اللغة المألوف لدى العقلاء أو عموم أصحاب اللغة. سواء من حيث تكوينها الداخلي، ومن حيث المعاني والرؤى والصور المواقف الشعورية والنفسية التي تعبر عنها، أم من حيث تكوينها الداخلي، الشكلي الظاهر المتمثل في الألفاظ والعبارات والعناصر الأخرى الناقلة المعبرة. هذا في الوقت الذي تظهر فيه الآراء السابقة الذكر نفسها بعد الآمدي عما كان سائداً بين معظم نقاد عصره من آراء عن لغة الشعر وعما يرتبط بهذه اللغة من مفاهيم، وبقائه متحصناً بنظريات ابن طباطبا فيها وموقفه المتحفظ منها.

وربما أوحت آراء ابن رشيق التي تقدم ذكرها أيضاً بنوع من التأثر المباشر أو غير المباشر بآراء المرتضى في هذا المجال. حيث تبدو عبارات الاثنين في حديثهما عن أهمية التشبيه والاستعارة والغلو كعناصر أساسية في لغة الشعر متشابهة إلى حد ما، والمرتضى كما هو واضح سابق زمناً في ظهوره لزميله ابن رشيق.

* * *

وخلاصة القول أن الآمدي لا يرى فرقاً كبيراً بين الشعر والخطابة أو النثر عامة، ولذلك فهو يفترض أن تكون لغة الشعر تقريرية عقلانية واعية محددة الأبعاد قريبة من المنطق سطحية المعاني، ويفترض جريان القول الشعري على الحقيقة ومطابقة الصورة أو

الوصف والتشبيه فيه للواقع، ويرى تحديد الأشياء وتسميتها بأسمائها والصراحة والوضوح في التعبير عنها، ويخضع الوحدة العاطفية التي هي كما يقول (بول فاليري) قوام القصيدة لما لا يمكن أن تخضع له من مقاييس العقل ومنطقه[٧٤].

وتمشياً مع الاعتبارات السابقة فإن الآمدي يرفض كذلك أن تكون المبالغات والمجازات والتشبيهات مخالفة لما جرت العادة على استعماله، أو أن تكون مباينة لسنن العرب ولما تعارفوا عليه من معايير وأقروا استخدامه من أوصاف وتعابير وتراكيب وألفاظ، أو خارجة عما استحسنوه أو استقبحوه عامة، وهو بذلك يقيد الذوق الجمالي الذي يعد أساسا في العملية الشعرية، ويجرد الشاعر عن خصوصيته وعفويته، ويفرض عليه ما قد يأباه إحساسه المتغير وترفضه روحه الوثابة المتجددة ولغته الابتكارية الحرة، ويقوده إلى التكلف والاتباعية التي تتنافى مع ما يفترض أن يتميز به نتاجه الشعري من خاصية الإبداع والأصالة في المضمون والشكل.

والآمدي بناء على اعتباراته السابقة أيضاً لا يقبل كما رأينا المعنى الذي يحتاج إلى غوص وإعمال الفكر، ولا المعنى الذي يحتمل الاختلاف والتعدد أو الالتباس أو التعقيد. وبهذا فهو يريد للغة الشعرية أن تكون طافحة بما تحمل ، قريبة محددة الأبعاد ، بعيدة عما يجب أن تتصف به من عمق وثراء. أما الاستعارات التي تعتبر في مقياس النقد الحديث "أهم صور التعبير الشعري وأبرزها "[٧٥]. ووسيلة الشاعر الحيوية في التشخيص والتخيل وتجسيد المواقف الانفعالية المختلفة، وأداته في الكشف عن عوالمه الداخلية وفي التفنن في رسم صوره

الشعرية وإبراز إبداعات خياله وخفايا نفسه وأبعاد تجاربه، فقد أرادها الآمدي أن تبقى في أطرها التقليدية الضيقة ، وبذلك فهو يقلص من تأثير عنصر يعد من أهم عناصر الإبداع في لغة الشعر، بل من أهم العناصر المكونة لهذه اللغة، لأنه يعتبر الأساس الذي تقوم عليه عمليات التجريد والتشخيص والتخيل والتصوير التي تدخل في تشكيلها وفي تحديد طبيعتها المتميزة.

وعلى خلاف كل ذلك يقف المرتضى حيث يعتقد بأن للشعر كيانه الخاص وروحه المتميزة ولغته الخاصة التي تختلف تماماً عن لغة الخطب والرسائل ولغة الفلاسفة وأصحاب المنطق. وهذا ما يجعلها بعيدة كل البعد عن التقريرية، خارجة عن الحدود المعجمية التي تترسمها وتسير وفقها لغة النثر، بل إنها ثائرة على النظام اللغوي المعتاد ومتمردة على التقاليد والمواصفات الجامدة المألوفة، وبذلك تصبح لغة ابتكارية متجددة ثرية مضموناً وشكلاً.

إن الشعر في مفهوم المرتضى كما رأينا (إلهام ووحي، ولغته تقوم على الحذف والاختصار والتجوز والتوسع والإشارات الخفية والإيماء على المعاني تارة من بعد، وأخرى من قرب، ومبنية على الرمز والتلويح بالمقاصد دون تحديدها، وعلى الاستعارات والمجازات اللامتناهية والتشبيهات والمبالغات البعيدة والغموض الملهم. وأنه متى خلا الشعر من هذه الصفات وجرى كله على الحقيقة كان بعيداً من الفصاحة، بريئاً من البلاغة).

والمعنى الشعري عند المرتضى هو المعنى الذي يتطلب الغوص ويقتضي التقصي والتعمق في البحث والتأمل. والشاعر في نظره لا

يفسر الأشياء تفسيراً منطقياً، ولذلك يجب أن لا يحاسب حساب غيره من مستخدمي اللغة ، ولا يطلب منه التحديد، ولا يستنكر منه الخروج عن حدود المألوف أو المعقول لا في الوصف والتشبيه ولا في استخدام أي عنصر من عناصر اللغة الأخرى ، لأن الأصالة أساساً تقتضي التغيير والتجديد والابتكار، وقد تفترض الخروج، ولأن " للناظم سكرات وغمرات يدخل عليه فيهن من الشبه ما لا يكاد ينحصر وينضبط ". فهو في حرية مطلقة في لغته وفي استخدام هذه اللغة.

وكما تبدو أفكار المرتضى المتعلقة بالشعر ولغته متوافقة مع آراء غالبية نقاد عصره، كذلك تبدو منسجمة مع عدد من المفاهيم والنظريات الحديثة ذات الصلة بالموضوع. كما يمكن أن تظهر ذلك المقارنة بينها وبين الآراء والمفاهيم التي عرضنا لذكرها باختصار في مستهل هذه الدراسة. مع الأخذ بعين الاعتبار الفوارق الزمنية. وما يترتب على توالي الازمان من نضج وتبلور في الآراء والمفاهيم.

لقد طرح المرتضى أفكاراً تتعلق بالعناصر المكونة للشكل الخارجي في النص الشعري، وما يمكن أن تنقله أو تخلقه هذه العناصر من أبعاد معنوية مختلفة، وما يمكن أن تتولد عنها من أنماط غير مباشرة أو أنماط غير مألوفة للدلالة، فتوجد للنص الواحد بذلك دلالات مختلفة أو توحي بتفاسير له متعددة قد لا يتطابق بعضها مع الموجود.

إن الشعر كما رآه المرتضى يعتمد على الرمز والاشارة والإيماء والمجازات والاستعارات وعلى العناصر الإيحائية الأخرى التي لا يتحدد معها الغرض أو المعنى، ولا يمكن أن يخلو الشعر في نظره من هذه العناصر، لأنه متى خلا منها وجرى كله على الحقيقة كان كما رأيناه

يقول: بعيداً من الفصاحة، بريئاً من البلاغة. والشعر كذلك (قد يفسر بتفاسير مختلفة، ولا يستبعد حمله على كل هذه التفاسير، فقد يحتملها كلها)[٧٦]. و" ألفاظ المبالغة في الشعرلا يؤتى بها لتحمل على ظواهرها تحديداً وتحقيقاً، بل ليفهم منها الغاية المحمودة، والنهاية المستحسنة، ويترك ما وراء ذلك "[٧٧]. هذا بالإضافة إلى ما ذكرناه من تصريحه وتأكيده على أهمية الصياغة في العبارة الشعرية وما تتطلبه عملية الإبداع في المعنى من تغيير وتجديد في هذه الصياغة وفي العناصر اللفظية المستخدمة فيها، وهذه التصريحات وهذه الأفكار توحي بأن المرتضى يؤمن بما يسمى في عصرنا الحاضر بفكرة " الإنزياح " في لغة الشعر، وإن لم يصرح بها أو يعرفها عصره.

إن مفهوم "الإنزياح" الذي يعتبر في مقياس النقد الحديث من المفاهيم التي تحدد القول فتجعل منه قولاً شعرياً يعني البعد عن مطابقة القول للموجودات، كما يعني إيجاد أنماط غير مباشرة لتوليد المعاني أو تنويعها، وخلق رؤى مختلفة من عالم واحد، أو خلق أشياء غير عادية أو غير مألوفة من عناصر لغوية مألوفة، سواء عن طريق تغيير المعاني المعجمية لهذه العناصر، أو عن طريق الاستعانة بأدوات وتقنيات لغوية خاصة ، كالاستعارة والتشبيه والأيحاء والتخييل والتلميح والاشارة وما إلى ذلك من أدوات لا تدل على المعنى دلالة صريحة مباشرة، وإنما توحي به وتشير إليه ، أو تنقله وتزيحه عن شكله العادي المألوف وتكسبه وضعاً أو شكلاً جديداً. وهكذا تنقل الألفاظ العادية من دلالاتها المألوفة أو المعتادة إلى دلالات جديدة مختلفة ومتعددة[٧٨]. ولا شك أن فكرة الانزياح على هذا النحو تتعارض مع فكرة التمسك الصارم

بالموروث اللغوي المعجمي وفكرة التشبث بالموروث الشكلي للنص الشعري وبطرق الصياغات اللغوية التقليدية اللتين ينادي بهما أو يؤيدهما الحسن بن بشر الآمدي.

ويلتقي المرتضى مع الشاعر والناقد الفرنسي (ستيفان مالارميه) في إدراكه للطابع الرمزي الإيحائي الذي يميز لغة الشعر، وما يمكن أن يتيحه عنصر الإيحاء وعنصر الرمز في هذه اللغة من جوانب الإبداع والمتعة في القصيدة الشعرية. حيث يؤكد (مالارميه) ما صرح به المرتضى أو أشار إليه قبل قرون في هذا الشأن ويصرح بقوله: " بأن تحديد الشيء وتسميته يعني الاستغناء عن ثلاثة أرباع المتعة التي تتيحها القصيدة، والتي تنشأ من الارتواء بالتخمين التدريجي. أما الإيحاء بالشيء فهذا هو ما يسحر الخيال" كما يؤكد على " أن القصيدة لابد أن تكون سراً يبحث القارىء عن مفتاحه "[٧٩].

والحقيقة أن معظم النظريات الحديثة في الشعر ولغته تقر بشكل أو بآخر ما أكده (مالارميه)، وما أشار إليه أو صرح به المرتضى من قبل في هذا الشأن، وتطرح أفكاراً مشابهة لما طرحه المرتضى وإن اختلفت في مدى نضجها وبلورتها وطريقة طرحها[٨٠]. فكثير من هذه النظريات تؤكد على أن قصيدة الشعر في واقعها عمل وجداني ونفسي إشاري (لا يمكن تفسيره في تواجد الوعي على الإطلاق، وإنما يبقى بالنسبة للمجال حيزاً للتأمل المطلق، بحيث يحفز لدى المتلقي نشاطاً إيحائياً لا علاقة له بالتفصيلات)[٨١] أو بعبارة أخرى فإن للقصيدة وحدة عاطفية من الممكن أن تكتسي بما يسميه (كارل فسلر) " الصورة اللغوية الداخلية " التي لا اتصال أو لا علاقة ضرورية بينها وبين " الصورة

اللغوية الخارجية " التي نعبر بها عن أفكارنا اليومية المنطقية، والتي تملي على الشاعر أن يخترع الكلمات ويبدع الصور ويتلاعب بمعاني الألفاظ ويوسع من نطاقها ليظل مخلصاً مع نفسه ومع لغته[٨٢].

وبهذا تبقى القصيدة الشعرية دائماً محتفظة بطابعها السحري الغامض، وكيانها الرمزي الإيحائي الذي تومىء فيه الكلمات بحروفها ونبرات أصواتها وتفاعلاتها دون أن تحدد، وتشير فيه العبارات وتلوح بإيقاعاتها وتموجاتها الداخلية وتشع بمضامينها دون أن تصرح، وتتحرك الصور وتهز وتلهم وتدهش من غير أن تخضع في أشكالها وطرق نسجها ورسمها أو التعبير عنها لنظام أو ضابط معين، إذ أن للشاعر كما كان يقول المرتضى عنه منذ ما يقرب من ألف عام " سكرات وغمرات يدخل عليه فيهن من الشبه ما لا يكاد ينحصر وينضبط ". وليس هناك من سلطان عليه فيما يقول أو يتخيل أو يرسم ويصور أو ينتقي لصوره من تراكيب وصيغ وألفاظ غير ذوقه وخياله وهواجسه وعواطفه ونزواته الجامحة الثائرة دائماً. وهذه الحرية المطلقة هي أساس الخلق والإبداع نفسه. حيث يكون الإبداع بالنسبة للشاعر في المعنى وفي الصورة وفي الكلمة وفي تركيبها وفي اللغة بكل عناصرها ومقوماتها بنحو عام.

هذه الأفكار أدركها وفهمها المرتضى في حقيقة الأمر، وإن لم يكن يعبر عنها كلها صراحة ويبسطها ويحللها على نحو ما فعله النقاد والشعراء المحدثون، رغم كونه فقيهاً أصولياً ورغم اهتمامه البالغ بمنطق المتكلمين. بينما لم يكن ليهضمها ويستوعبها الآمدي، على الرغم من اهتمامه الكبير بنقد الشعر. وربما كان كذلك لأنه درس علم الكلام وتشبث بالفلسفة، ونظر إلى الشعر نظرة الفلاسفة فغلبت هذه النظرة على ذوقه الأدبي وحسه الشعري فأضعفت من تأثيرهما في نقده للشعر.

الهوامش

١ ـ أدونيس: صدمة الحداثة (بيروت: دار العودة، ١٩٧٨م)، ص ٢٩٤.

٢ ـ جان بول سارتر: ماهو الأدب؟، ترجمة جورج طرابيشي (بيروت: المكتب التجاري للطباعة والتوزيع، ١٩٦١)، ص ٥٢

٣ ـ جوزيف فندريس، اللغة، تعريب عبدالحميد الدواخلي ومحمد القصاص (القاهرة: مطبعة لجنة البيان العربي، ١٣٧٠هـ / ١٩٥٠). ص ٢٣٧

٤ ـ أدونيس، مقدمة الشعر العربي (بيروت: دار العودة، ١٩٧١م)، ص٧٩.

٥ ـ صدر هذا الديوان في ثلاثة أجزاء بتحقيق رشيد الصفار المحامي (القاهرة: دار احياء الكتب العربية، ١٩٥٨).

٦ـ أنظر: الشريف المرتضى، طيف الخيال، تحقيق حسن كامل الصيرفي (القاهرة: دار احياء الكتب العربية، ١٣٨١هـ / ١٩٦٢م)، مقدمة المحقق، ص ٢١.

٧ـ أنظر د. أحمد محمد المعتوق: "الشريف المرتضى: حياته ـ ثقافته ـ أدبه ونقده"، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، (مجلس النشر العلمي بجامعة الكويت) ع ٤٤، س١١. صيف ١٩٩٣م، ص ص، ٣٠ ـ ٧٣ وحول ترجمة الشريف المرتضى أنظر كذلك ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ط١(بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤١١هـ/ ١٩٩١م)، مج ٤ص ص٧٦ـ ٨٢.

٨ ـ أنظر ياقوت الحموي، معجم الأدباء، مج ٢، ص ص ٤٦٩ـ ٤٧٨.

٩ ـ أنظر د. أحمد محمد المعتوق: "موقف الشريف المرتضى من قضية السرقات الشعرية والموضوعات المرتبطة بها" عالم الفكر، المجلد الثاني والعشرون ـ العدد الثاني ـ اكتوبر ـ ديسمبر ١٩٩٣م، ص٢٩٢ ـ ٣٤١.

١٠ ـ د. سعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية (بيروت: دار النهضة العربية، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م)، ص٦٧ـ ٦٨.

١١ ـ رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٨م) ص، ٦٠.

١٢ ـ أنظر الشريف المرتضى، أمالي المرتضى أو غرر الفوائد ودرر القلائد، تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم، (القاهرة: دار احياء الكتب العربية، ١٣٧٣هـ/ ١٩٥٤م)، ج٢. ص ص ٩٤ وما

بعدها.

١٣ ـ لقد نقل المرتضى النص والتعليق المذكور عن الآمدي نصاً، أنظر الآمدي، الحسن بن بشر، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر (القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٢م)، ج١، ص ص٣١٧ـ ٣٧٣.

١٤ ـ المرتضى، الأمالي، ج١، ص٧.

١٥ ـ المرتضى، الأمالي، ج١، ص ٤.

١٦ ـ المرتضى، الأمالي، ج١، ص٢٦.

١٧ ـ المرتضى، الشهاب، ص٣٩، ٨٣ ـ ٨٤.

١٨ ـ أنظر المرتضى، طيف الخيال، ص ٨٢، وكذلك ص٧٥.

١٩ ـ أنظر، الأمالي، ج١، ص ٦١٢ـ ٦١٣.

٢٠ ـ المرتضى، الأمالي، ج٢ ص٩٥.

٢١ ـ المرتضى، الأمالي، ج٢، ص٩٦.

٢٢ ـ المرتضى، الأمالي، ج٢، ص٩٦ـ ٩٧.

٢٣ ـ الشريف المرتضى، طيف الخيال، ص٣٩.

٢٤ ـ المرتضى، طيف الخيال، ص٢١

٢٥ ـ المرتضى، طيف الخيال، ص١٦٨: أنظر كذلك الشهاب، ص٧٩

٢٦ ـ المرتضى، الشهاب، ص٣.

٢٧ ـ الأمثلة على ذلك كثيرة، أنظر منها، طيف الخيال، ص٦٤ـ ٧٠: ٧٤ـ ٧٥، ١٢٢: الشهاب، ص ١٥ـ ١٦، ١٧ـ ١٨، ٢٠ـ ٢١: الأمالي، ج١ص ٦٢٤ وما بعدها: الأمالي، ج٢، ص ٩٢ـ ٩٣

٢٨ ـ أنظر المرتضى، الشهاب، ص ٥ـ٦

٢٩ ـ الآمدي، الموازنة، ج١، ص٤٢٧ ـ ٤٢٨.

٣٠ ـ أنظر على التوالي المرتضى: طيف الخيال: ص٢٥، ٣٧؛ ٣٠؛ الشهاب، ص١٦، ١٧؛ الآمدي، الموازنة، ج٢، ص ١٣٨؛ وص ٥١٨، ٥٢١.

٣١ ـ المرتضى، طيف الخيال، ص٧ـ٨.

٣٢ ـ المرتضى، طيف الخيال، ص١٠ـ ١٢.

٣٣ ـ الأمدي، الموازنة،ج١، ص٥٢٥.

٣٤ ـ الأمدي، الموازنة، ج١، ص ٤٢٣ـ ٤٢٤.

٣٥ ـ الأمدي، الموازنة، ج١، ص٥٢١، ص٥٢٤.

٣٦ ـ الامدي، الموازنة، ج١، ص٢٦٥.

٣٧ ـ الأمدي، الموازنة، ج١، ص٥٢٣.

٣٨ ـ المرتضى، الامالي، ج١، ص٦١٣، ٦٢٦.

٣٩ ـ إحسان عباس، تاريخ النقد، ص ٣٦٤.

٤٠ ـ أنظر المرتضى، طيف الخيال، ص ١٣٩و ص١٠٠.

٤١ ـ المرتضى، طيف الخيال، ص١٤١.

٤٢ ـ أنظر د. المعتوق: "موقف الشريف المرتضى"، عالم الفكر، ٣٢٦ وما بعدها.

٤٣ ـ أنظر المرتضى، طيف الخيال: ص ٨٢، ٧٥ و١٢٢.

٤٤ ـ المرتضى، طيف الخيال، ص ١٢٥.

٤٥ ـ المرتضى، طيف الخيال، ص١٤٦.

٤٦ ـ المرتضى، الأمالي، ج١ ص٦٠٧.

٤٧ ـ المرتضى، الأمالي، ج١، ص ٥١٨.

٤٨ ـ الأمدي، الموازنة، ج١ ص ٤٢٣ ـ ٤٢٤.

٤٩ ـ د. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي، ص ص١٧٢ـ ١٧٣.

٥٠ ـ المرتضى، الأمالي، ج١ ص٦١٢ـ ٦١٤. أنظر كذلك الشهاب، ص١١

٥١ ـ المرتضى، طيف الخيال، ص٦٤.

٥٢ ـ أنظر المصدر السابق، ص ص ٦٤ـ ٦٥.

٥٣ ـ المصدر السابق، ص ٦٨ـ ٦٩.

٥٤ ـ د. فايز الداية، الجوانب الدلالية في نقد الشعر في القرن الرابع الهجري (دمشق: دار الملاح للطباعة والنشر، ١٩٧٨م)، ٣٣٨.

٥٥ ـ يورد المرتضى على ذلك الكثير من الأمثلة، أنظر الأمالي ج١، ص ج، ص ٦١٣، ٦٢٤ وما بعدها: ج٢، ص ٩٢ـ ٩٣، ص ١٨٨ـ ١٩٥، الشهاب، ص٩ ص١١،ص ١٥ـ ١٦ـ ١٧ـ ١٨ـ ٢٠ـ ٢١؛ طيف الخيال، ص ٦٤ـ ٧٠ـ ٧٤ـ ٧٥، ١٢٢.

٥٦ ـ المرتضى، الأمالي، ج١، ص١٩.

٥٧ ـ المرتضى، طيف الخيال، ص٨.

٥٨ ـ أنظر عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز (بيروت: دار المعرفة، ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م)، ص ٢٠٢، ٢٢١ـ .

٥٩ ـ أنظر د. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب (بيروت: دار الثقافة، ١٤٠٤هـ / ١٩٨٣م)، ص١٤٥.

٦٠ ـ أنظر ابن طباطبا، عيار الشعر (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٠٢هـ ١٩٨٢م)، ص ١٢، ٥٤، ١٢٣، ٢٧، ٢٨ على التوالي.

٦١ ـ ابن طباطبا، عيار الشعر، ص ٨١.

٦٢ ـ الأمدي، الموازنة، ج١ ص ٤٢٣ـ ٤٢٤.

٦٣ ـ الأمدي، الموازنة، ج١، ص ٥٢٣.

٦٤ ـ الأمدي، الموازنة، ج٢، ص٥٨.

٦٥ ـ أنظر على سبيل المثال كتاب الموازنة، ج١، الصفحات ١٥٧، ١٩٧، ١٩٩ـ ٢٠١، ٢٢٢، ٥١٦، ج٢، ص٢٢ـ ٢٣.

٦٦ ـ أنظر ابن طباطبا، عيار الشعر، ص٧٩ وما بعدها.

٦٧ ـ أنظر المرتضى، طيف الخيال، ص ٢١.

٦٨ ـ قدامة بن جعفر، نقد النثر (بيروت:دار الكتب العلمية، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م)، ص٩٠.

٦٩ ـ أنظر قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص٩١ وما بعدها.

٧٠ ـ ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده (بيروت: دار الجيل، ١٩٧٢م)، ج٢، ص٥٣ـ ٥٥.

٧١ ـ المصدر السابق، ص ٥٥.

٧٢ ـ المرتضى، الأمالي، ج١، ص٤.

٧٣ ـ المرتضى، الأمالي، ج٢، ص ٩٥.

٧٤ ـ أنظر د. عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية (بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٦م)، ١٩٣.

٧٥ ـ د. عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص ١٩١.

٧٦ ـ المرتضى، الأمالي، ج١، ص ١٩، ج٢، ص ١٨٩.

٧٧ ـ أنظر: المرتضى، الأمالي، ج١، ص٧ و ج ٢، ص١٨٩. وكذلك، ج٢، ص ٩٦.

٧٨ ـ أنظر د. يمني العيد، في القول الشعري (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٧م)، ص ٢٠

٧٩ ـ أنظر: د. علي شلش. في عالم الشعر، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٠م)، ص ٦٨ ـ ٦٩.

٨٠ ـ أنظر: د. سعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص ٦٧ـ وما بعدها، وص ١٣١ـ ١٥٥؛ رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص٦٠ وما بعدها؛ د. عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، "المصطلح الجديد وظاهرة الغموض"، ص ١٨٧ـ ١٩٤؛ علي شلش، في عالم الشعر، ص٦٥ـ ٧٤ د. عبدالمحيد جيده، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر (بيروت: مؤسسة نوفل، ١٩٨٠)، ص ١٣، ص ص ٣٣٣ ـ ٣٤٣.

٨١ ـ منير العكش، أسئلة الشعر: حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات ةالنشر، ١٩٧٩م) ص ١٣.

٨٢ ـ أنظر د. عزالدين اسماعيل، الشعر المعاصر، ص ١٩٢.

* * *