المآخذ النقدية لمستوى الكلمة والتركيب في شعر أبي تمام دراسة في ظل ثنائية المدح والقدح

ا.م.د. عدنان مشعل فارس

جامعة الانبار / كلية القانون

البريد الإلكتروني Email : adnanalfars@uoanbar.edu.iq

الكلمات المفتاحية: أبي تمام، مآخذ، كلمة، تركيب، مدح، قدح.

كيفية اقتباس البحث

فارس، عدنان مشعل ، المآخذ النقدية لمستوى الكلمة والتركيب في شعر أبي تمام دراسة في ظل ثنائية المدح والقدح، مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية، شباط ٢٠٢٦، المجلد:١٦ ،العدد:٢ .

هذا البحث من نوع الوصول المفتوح مرخص بموجب رخصة المشاع الإبداعي لحقوق التأليف والنشر (Creative Commons Attribution) تتيح فقط للآخرين تحميل البحث ومشاركته مع الآخرين بشرط نَسب العمل الأصلي للمؤلف، ودون القيام بأي تعديل أو استخدامه لأغراض تجارية.

مفهرسة في Indexed
IASJ

مسجلة في Registered
ROAD

Critical Analysis of Diction and Syntax in Abu Tammam's Poetry: A Study in Light of the Dichotomy of Praise and Blame

Assistant Professor Dr. Adnan Mish'al Faris
University of Anbar / College of Law

Keywords : Abu Tammam, critiques, word, structure, praise, criticism.

How To Cite This Article
Faris, Adnan Mish'al , Critical Analysis of Diction and Syntax in Abu Tammam's Poetry: A Study in Light of the Dichotomy of Praise and Blame,Journal Of Babylon Center For Humanities Studies, February 2026,Volume:16,Issue 2.

This is an open access article under the CC BY-NC-ND license (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Abstract

Abu Tammam is considered one of the most prominent poets of his era, distinguished by his vast knowledge, intuitive genius, and uniqueness. He possessed sharp intelligence, profound sensitivity, and a discerning insight, which led him to delve deeply into ideas and refine their expression in ways that sometimes diverged from certain norms of classical Arabic poetry and the conventions of the poetic tradition. This approach preoccupied critics with his method of composition, phrasing, and style. While his knowledge and distinctiveness aided his perception of things during the creative process, they also led him toward linguistic novelty and a degree of complexity in both diction and meaning. This, in turn, elicited widespread reactions, with opinions sharply divided between fervent admiration and strong criticism, ranging from praise to censure.

The importance of the word in a poetic text stems from its position within the structural framework and its role in shaping the text. Words are combined to form sentences, and their sequence unfolds harmoniously according to the rules of grammar. Sound language is the optimal means

by which a poet can convey their experiences with maximum impact, precision, and clarity. This research indicates that the aim of studying the linguistic structure of the word is to understand how Abu Tammam employed the vocabulary of his poetry and to investigate the extent to which he adhered to or deviated from the standards of eloquence and rhetoric.

ملخص

يعد أبو تمام من أبرز الشعراء في عصره، اذ هو تميز من خلال علمه الواسع بالبداهة والتفرد. يتمتع بذكاء حاد واحساس عميق ونظرة فاحصة قادته إلى الغوص وراء الافكار والتعمق في صياغتها بطريقة قد تكون مباينة لبعض محددات عمود الشعر العربي، وما اعتيد عليه في الموروث الشعري، مما اشغل الناس في طريقته للنظم والصياغة والاسلوب، ففي الوقت الذي ساعده علمه وتفرده في ادراك الاشياء عند النظم الا انه ادى به إلى الغرابة وشيء من التعقيد في الالفاظ والمعاني، وهذا ادى بدوره إلى ردود افعال كثيرة، انقسم اصحابها بين التعصب له والتعصب عليه متباينين بين المدح والقدح.

تأتي أهمية الكلمة في النص الشعري من خلال موقعها في سلم بنائه ودورها في تشكيله عندما تضام الكلمات إلى بعضها وخلق الجملة ثم متواليتها في النص بشكل متناسق على وفق قواعد اللغة. إذ إن اللغة السليمة هي الوسيلة الأمثل التي تمكن الشاعر من نقل تجاربه بأقصى قدر من التأثير والدقة والوضوح .أشار البحث إلى أن الهدف من دراسة البنية اللغوية للكلمة، هو معرفة الطريقة التي وظف بها أبو تمام مفردات شعره ومن ثم استقصاء مدى التزامه بمعايير الفصاحة والبلاغة أو انحرافه عنها.

مقدمة

أحدثت القصيدة التي قدّمها أبو تمام انزياحاً جوهرياً عن النماذج الشعرية الراسخة في التراث العربي، إذ شكل أسلوبه الشعري المبتكَر قطيعةً مع التوقّعات النقدية والأدبية السائدة في عصره. فلم يعرف الشاعر فقط بتعمّقه في استخراج المعاني واستقصائها، وإيثاره الغموض والانزياح الدلالي في التعبير، بل تجاوز ذلك إلى الاستخدام المفرط للمحسّنات البديعية، والإكثار من الألفاظ الغريبة، والخروج المتكرّر على قوانين اللغة وقواعدها النحوية والصرفية، مما أدّى إلى ابتعاده عمّا سُمّي بـ"عمود الشعر" الذي توارثته الأجيال منذ العصر الجاهلي مرورًا بالعصر الإسلامي والأموي.

ويمكن القول إن هذه الجدّة الشكلية والمضمونية، مدعومةً بما عرف عن أبي تمام من سعة علمية لم تقتصر على الشعر ونقده، بل شملت علومًا أخرى وظّفها في بناء نسيجه الشعري،

قد أثارت ردود فعل نقدية متباينة وحادّة، ولم تكن الاستجابة لشعره موحّدة، بل أفرزت سجالاً نقديًا مكثفًا حول شخصه ومذهبه الشعري، تجلّى في ثنائية متطرّفة هيمنت على النقاش الأدبي قديمًا وحديثًا ثنائية التعصّب المؤيد أو المعارض، المادح أو القادح. وقد سعى كل فريق لتأييد موقفه بحجج قد تتّسم أحيانًا بالموضوعية والحياد، ولكنها كثيرا ما غرقت في الذاتية والتحيّز.

ولا ريب في أن هذه الثنائية قد أسهمت في إثراء الحركة النقدية والبلاغية العربية، كما يدل على ذلك كثرة المؤلّفات التي تناولت شعر أبي تمام بالسلب أو الإيجاب، وإن تفاوت حجم الحضور النقدي له حسب غاية كل مؤلّف وطبيعة بحثه. بيد أن هذا السجال قد خلّف سلبيات واضحة في مسار النقد العربي القديم، تمثّلت أبرزها في هيمنة النزعة الانطباعية الذاتية، التي جعلت الحكم على الشعر رهينًا بالموقف الشخصي من الشاعر، فتم تضخيم مكانة البعض وتحقير آخرين، بمعزل عن القيمة الفعلية لإنتاجهم الشعري.

كما أنتجت هذه الثنائية منقصة أخرى، تمثلت في اقتصاد كثير من النقاد على البيت المفرد أو عدد محدود من الأبيات للاستدلال على جودة الشاعر أو رداءة شعره، مما حوّل هذه الشواهد الجزئية إلى معيار حاسم للحكم الكلّي، وعزز النظرة التجزيئية التي تبتعد عن تقييم النصّ في كليته واتساقه، فاستمرّت بذلك نفس الإشكالية المنهجية القائمة على الذاتية والافتقار إلى الموضوعية.

وقد بلغت حدة هذه الثنائية النقدية حول أبي تمام مبلغا جعله محور الساحة الشعرية والنقدية في زمانه، حتى طغى حضوره على غيره من الشعراء السابقين والمعاصرين، الذين تمّ توظيفهم في كثير من الأحيان كشخصيات ثانوية في المشهد النقدي الذي دار في فلك أبي تمام باعتباره الشخصية المحورية. وستحاول هذه الدراسة رسم ملامح هذه الثنائية النقدية وتحليلها بمنهجية موضوعية وعلمية، من خلال التركيز على مستوى المفردة والتركيب في شعره.

المبحث الأول

المأخذ على مستوى الكلمة

يقوم النص الشعري في جوهره على بنية كلية متماسكة، تتشكل من تظافر مجموعة من البنى الجزئية التي تمنحه هويته الفنية وخصوصيته الأسلوبية. ومن المنطلق النقدي، لا يمكن إتمام دراسة منهجية لأي نص أدبي بمعزل عن فحص هذه المكونات البنيوية، والتي تتمثل أساساً في: المستوى الصوتي، والمعجم اللفظي، والبناء التركيبي، فضلاً عن النسق المجازي. فهذه العناصر تشكل الركائز الجوهرية التي لا يتحقق وجود النص الشعري إلا بها.

وتكتسب دراسة هذه البنى أهمية استثنائية عند مقاربة التجربة الشعرية لأبي تمام؛ إذ يرتبط نتاجه الإبداعي بها ارتباطاً وثيقاً، لا سيما عند تحليل السجالات النقدية التي دارت حول شعره. فقد تركزت معظم المآخذ والاتهامات التي وجهها الخصوم له حول هذه المستويات تحديداً؛ بدءاً من طبيعة اللفظة المفردة واستخداماتها، مروراً بالتعقيد التركيبي في صياغته، وصولاً إلى الصورة الفنية (المجازية) التي مثلت تحولاً جذرياً في مسار العمود الشعري العربي وأثارت جدلاً نقدياً واسعاً.

تعد الكلمة حجر الزاوية في المعمار الشعري، وتستمد ثقلها الفني من دورها العضوي في صياغة النص؛ فمن خلال تآلف الكلمات وتجاورها، تنبثق الجملة، وبترابط هذه الجمل تتشكل المتواليات التي تبني جسد القصيدة. وقد أجمع علماء اللغة قديما على ريادة الكلمة باعتبارها أصغر وحدة دلالية قادرة على حمل المعنى، حيث تضافرت تعريفاتهم لتؤكد أن الكلمة هي ذلك "اللفظ المفرد" الذي وُضع ليشير إلى معنى محدد. وسواء عُرِّفت بأنها اللفظ الدال بالوضع، أو اللفظة الموضوعة بإزاء معنى معين، فإن الجوهر يظل واحداً: وهو أن الكلمة هي النواة الأولى التي تبدأ منها رحلة التعبير الأدبي، وبدون انضباط دلالتها وصوتها، لا يستقيم بناء النص ولا تكتمل صورته النهائية[١] .

ويمكن تعريف الكلمة أيضا بأنها أصغر وحدة لغوية مستقلة تمتلك القدرة على الظهور بمفردها ككيان دلالي تام. وتلتقي هذه التعريفات جميعاً عند ركائز أساسية تمنح اللفظة هويتها؛ فهي أولا فعل صوتي ملفوظ، وهي ثانياً أداة دالة على معنى ذهني محدد، وهي ثالثاً وحدة مفردة في بنيتها. والأهم من ذلك، أن هذه الألفاظ لم تكتسب معانيها عشوائيا، بل عبر عملية تواضع اجتماعي واتفاق جرى بين أفراد الجماعة اللغوية، مما جعلها وعاءً مشتركا للتواصل والتعبير داخل البيئة التي نشأت فيها [٢].

تمثِّل الكلمة وفق هذا التصور وحدة بنيوية أساسية في تشكل النص الشعري، الذي يعد بدوره نسقا لغويا مخصوصا. وتشكل الثروة المعجمية موردا تعبيريا غنيا يتيح للمبدع عملية انتقاء دقيقة، يستمد منها العناصر التي تتناسب مع طبيعة تجربته الشعورية والفكرية. ومن هذا المخزون اللغوي يتسنى للشاعر أن يحقق وظيفتين متكاملتين: أولاهما التعبير عن مكنوناته الذاتية، وثانيتهما إيصال هذه التجربة إلى المتلقي بكامل أبعادها.

وتتجلى أهمية هذا الاختيار في أن لغة الشعر هي الوسيلة الأمثل التي تمكّن الشاعر من نقل تجاربه الخاصة بأقصى قدر من التأثير والدقة، مع قدرة فذة على تجسيد أدق التفاصيل وأخفاها، والتي لا يدرك كنهها سواه. وبذلك يصبح التعبير ملائماً لعملية التواصل الفني، التي

تتخذ من الألفاظ المحكمة الاختيار أداة جوهرية. وهذا يؤكد المكانة المحورية التي تحتلها المفردة في العملية الإبداعية، فهي تمثل مرحلة بالغة الأهمية والحساسية في سياقي الانتقاء والتركيب. فالكلمات تستمد من مادة لغوية تتفاوت في قدرتها على الإبلاغ في آثارها الجمالية، ثم تؤدي وظيفة دقيقة حين تحتل موضعها في السياق النصي، حيث تبث إشعاعها الدلالي في اتجاهات متعددة، وتستقبل في الوقت ذاته التأثيرات السياقية من العناصر النصية المحيطة[٣]. مما يعني أن كل كلمة في النص الشعري تخضع لعملية اختيار مدروسة، تستهدف تحقيق أقصى استفادة من إمكاناتها الجمالية والدلالية والإيقاعية، سعياً نحو تحقيق التكامل العضوي في البنية الشعرية ككل.

يقول الجرجاني: "إنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر" [٤]

إن الهدف من دراسة البنية اللغوية للمفردة هو تحليل كيفية توظيف أبي تمام للكلمة المفردة في شعره، واستقصاء مدى التزامها بمعايير الفصاحة والبلاغة أو انحرافها عنها. كما يتناول البحث ظاهرة اتجاه الكلمة نحو الغرابة والنأي عن المألوف، وما يترتب على ذلك من تأثيرات سلبية قد تُلحق بالنص الشعري كالثقل أو الاستثقال أو الكراهة . لدى المتلقي قديماً وحديثا وبالرغم من تباين ردود الأفعال بين متلقٍ وآخر، تبعا لاختلاف عوامل البيئة، فإن المعايير النقدية الأساسية التي ارتكز إليها نقاد العربية في تحديد سمات الكلمة الفصيحة البليغة تظل معاييراً مُجمَعاً عليها في جوهرها، ولا يكاد يختلف حولها القدماء والمحدثون . على تفاوت بيئاتهم وثقافاتهم . وذلك لأن هذه السمات قد استُخلصت من استقراء شامل لنصوص فحول الشعراء وغيرهم. وقد تعددت الجوانب التي نظر إليها النقاد القدامى في تقييم فصاحة الكلمة، وكان من بينها حجم الكلمة وبنيتها الصوتية. وفي هذا الصدد، يرى ابن سنان الخفاجي في شرطه السابع لفصاحة الكلمة أن: "تكون الكلمة معتدلة غير كثيرة الحروف".[٥] والاعتدال مع انتفاء كثرة الحروف يستدعي الوسطية بين الطول والقصر، ولا تكون هذه الوسطية إلا في الكلمات الثلاثية؛ لقول السيوطي: " الثلاثي أحسن من الثنائي والأحادي، ومن الرباعي والخماسي" [٦]

وإذا كان النقد القديم قد استقبح الالفاظ ذات الطول الزائد في الشعر وجعلها منقصة بلاغية، فإن هذا الطول الدال لم يكن مجرد عشوائية صوتية؛ بل تحول عند الشاعر القديم إلى وسيلة فنية متعمدة، يستثير بها المتلقي ويتواصل معه، ويحقِق من خلالها تفردا في لغته الشعرية وتميزا في أسلوبه. ولعل أبا تمام يعدّ نموذجا بارزا في هذا الصدد، إذ نجد في ديوانه عدداً غير قليل من الكلمات الطويلة التي جاء توظيفها مقصودا، خادما للدلالة التي يبتغيها الشاعر، ومتعمقاً في

إيحاءاتها النفسية والتعبيرية. ويتأكد هذا المقصد الفني للباحث حين يقارن بين الدلالة المتولدة من اللفظة الموسعة (المطولة) والدلالة التي يحملها أصلها الثلاثي الموجز؛ ليتبين له أن التطويل لم يكن زيادة حروف فحسب، بل كان زيادة في المعنى وإثراء للإحساس. ومع ذلك ظلت النظرة النقدية التقليدية تصنف هذا التوظيف في إطار العيوب البلاغية، كما نجد في مثالٍ واضح من شعر أبي تمام نفسه، في مديحه للخليفة المعتصم عند ذكره فتح حصن الخرمية، حيث يقول من الكامل[٧]

فَلاأَدْرِبِيجَانَ اخْتِيَالٌ بَعْدَمَا كَانَتْ مُعَرَّسَ عَبْرَةٍ وَنَكَالِ

سَمُجَتْ وَنَبَّهَنَا عَلَى اسْتِسْمَاجِهَا مَا حَوْلَهَا مِنْ نَصْرَةٍ وَجَمَالِ

إذ يرى ابن سنان ان قوله "فلأذربيجان كلمة رديئة لطولها وكثرة حروفها، وهي غير عربية، ولكن هذا وجه قبحها، وكذلك قوله استسماجها رديء لكثرة الحروف، وخروج الكلمة بذلك عن المعتاد في الألفاظ إلى الشاذ النادر"[٨] وربما كان ابن سنان محقا في ملاحظته النقدية المتعلقة بالكلمة الثانية (استسماجها)، إذ إن كثرة حروفها تؤدي بالفعل إلى ثقل في النطق وإخلال بالانسجام الموسيقي للبيت.

وفي سياق الطول وما يترتب عليه من القبح بالثقل ما يراه ابن الأثير في قول أبي تمام من البسيط.[٩]

قَد، قُلْتُ لَمَّا اطْلَخَمَّ الأَمْرُ وَانْبَعَثَتْ عشّوَاءُ تَالِيَةً غُبْسًا دَهَارِيسَا

حيث علق ابن الأثير على البيت قائلا: "فلفظة: اطلخَم من الألفاظ المنكرة التي جمعت بين الوصفين القبيحين في أنها غريبة وأنها غليظة في السمع كريهة في الذوق، وكذلك لفظة دهاريس أيضًا"[١٠] يرى القاضي الجرجاني في هذا البيت مظهرًا من مظاهر التكلف والتعسف عند أبي تمام؛ إذ رماه بالتعجرف ومحاولة استعارة جفاء البداوة في غير موضعها، مغفلًا كونه أديبًا حضريًا في بيئة مدنية. ويصنف الجرجاني هذا البيت ضمن النتاج الرديء والمستَهجن من شعر أبي تمام، مستدلاً به على تلك الظاهرة الأسلوبية الملازمة لتجربته؛ وهي التفاوت الحاد في الجودة، حيث يرتقي أبو تمام إلى ذرى الإبداع تارة، ثم يهبط إلى ركيك القول وسخيفه تارة أخرى.[١١]

وعندما نمعن النظر في دلالة البيت من حيث النوائب والدواهي التي تلحق به فإننا نستنتج أن أمره لم يكن يسر الحال وقد توالت عليه الدواهي: عشواء. غبسًا دهاريس، ومن ثمة يمكن القول: إن كلمة اطلخم ليست "مخالفة للفصيح؛ لأن ثقلها وتداخل حروفها يحكيان الشدة والاختلاط حين ينبهم الأمر، وتنبعث النوائب العشواء"[١٢] وعند تتبع الجذور اللغوية لهذا الفعل السداسي ورده إلى

أصوله الأولى، يمكن إرجاعه إلى الجذر الرباعي (طلخم)؛ وهو جذرٌ تدور دلالاته المعجمية حول مفهومي "الظلمة والشدة". وبمزيد من التقصي في البنية الصرفية للوصول إلى الجذر الثلاثي الأقرب، يترجح أن أصله يعود إلى مادة (طخم). وتشير الشواهد اللغوية إلى أن هذه المادة تحمل في طياتها دلالة "السواد"، ولا سيما ما كان منه في مقدمة الأنف؛ ومن ذلك ما ورد في لغة العرب بوصفهم "الكبش الأطخم"، وهو الذي يتميز بسواد رأسه. هذا التدرج الاشتقاقي يبرر الرابط الدلالي بين سواد اللون وبين معاني الظلمة والشدة الكامنة في البنية السداسية للفعل.(١٣) وعند عقد مقارنة بين هذه المعاني المعجمية والدلالة السياقية التي يفيض بها البيت، يتضح جلياً أن التوسع في بنية الكلمة بزيادة حروفها كان قصداً واعياً من الشاعر. فهذا المسلك لا يعكس خروجاً عن فصاحة اللفظ العربي أو مخالطةً لأساليب العرب المستقرة، بل يؤكد إدراك الشاعر العميق للعلاقة الطردية بين المبنى والمعنى؛ فبما أن الألفاظ هي "أدلة المعاني"، فإن أي زيادة في البناء الصرفي تستلزم بالضرورة زيادة في القوة الدلالية وتعميقاً للمؤدى الفني، وهو ما يعرف في الدرس اللغوي بقاعدة "زيادة المبنى تدل على زيادة المعنى.(١٤) وهي الزيادة التي رايناها في استعمال أبي تمام، ولم نجدها في المجرد من الفعل ثلاثيًا كان أو رباعيا، وعليه كانت القاعدة اللغوية "زيادة المبنى يتبعها زيادة المعنى".(١٥) إن المبدأ اللساني القائل بأن "زيادة المبنى تستتبعها زيادة في المعنى" يتجلى بوضوح في هذا السياق؛ فكلما تضاعفت البنية الحروفية للكلمة، أدى ذلك بالضرورة إلى تكثيف الدلالة المنتجة وتوسيع مداها التأثيري. ومع ذلك، فإن هذا التوسع الحروفي يضع الشاعر أمام تحدٍّ بلاغي دقيق؛ إذ إن ضخامة حجم الكلمة وكثرة مقاطعها الصوتية قد تفضي إلى نوع من الثقل النطقي. وهذا الثقل هو ما قد يدخل الكلمة في دائرة "التعقيد" أو "تنافر الحروف"، وهي عيوب تمس فصاحة اللفظة المفردة وتؤثر على انسيابيتها الموسيقية داخل السياق الشعري، ما لم تكن هذه الزيادة مبررة فنيا وبنيويا نجد قول أبي تمام من الوافر (١٦).

أنِلْـــــهُ بِاسْـــــتِمَاعِكَهُ مَحَـــــلاً يَفُـــوتُ غُلـــوَّهُ الطَّـــرْفَ الطَّمُوحـــا

وكذلك قوله من الكامل(١٧):

الْعِـــيسُ تَعْلَـــمُ أنَّ حَوْبَاوَاتِهَـــا رَيْـــخٌ إِذَا بَلَغَتَّـــكَ إن لَـــمْ تَنْحَـــرِ

حيث يقف ابن سنان على البيت الأول ويرى: إن العيب الكامن في قوله "باستماعكه" لا يخفى على المتلقي، حيث يبرز قبح اللفظ جلياً نتيجة التراكم الحروفي المفرط الذي أشرنا إليه سابقاً، وما يسببه من استثقال سمعي ونطقي. ولا يقتصر هذا المنحى عند الشاعر على هذا الموضع،

بل يمتد ليشمل مفردات أخرى كما في البيت الثاني في كلمة "وحوباواتها"؛ فهي الأخرى تتسم بطولٍ لافت في بنائها الصرفي، مما يجعلها كلمةً "نابِيَةً" تثقل كاهل الإيقاع الشعري وتخرج باللفظ عن حيز الخفة والرشاقة المطلوبة في الفصاحة [١٨] وأحسب أن الطول وحده فيها ليس بالمعيب، وإنما ما يترتب على الطول من ثقل صوتي نستشعره في اشتمالها على صوت المد واللين الألف ثلاث مرات، وهو يتسم بالوضوح السمعي وطول المدى الصوتي، وتواليه على هذا النحو في الكلمة نفسها قد أصابها بالثقل ومن ثمة عيب عليها، وفي السياق نفسه يعيب ابن سنان كلمة المستنشدين في قوله من الكامل[١٩]:

وَإِلَــى مُحَمَّــدٍ ابْتَعَثْــتُ قَصَــائِدِي وَرَفْعَــــتُ لِلْمُسْتَنْشَــــــدِينَ لِـــــوائي

لأنها كثيرة الحروف.[٢٠] ومع ذلك فإننا لا نستشعر رغم كثرة حروفها ثقلاً في الصوت أو في الإيقاع؛ لأن اشتمال الكلمة المعيبة على كمية من المقاطع الطويلة قد أسهم في بطء الإيقاع؛ لأن "المقطع الطويل يستغرق في نطقه ضعف الزمن الذي يستغرقه المقطع القصير"[٢١] وهذا البطء يتوافق مع الدلالة المطروحة في البيت من ناحية، والدلالة الاشتقاقية لمادة الاستفعال الطلبية وما تستدعيه من بطء في الأداء من ناحية ثانية.

وقد تدرجت هذه الألفاظ ذات البنية الحروفية المكثفة ضمن ما يصطلح عليه في النقد العربي بـ "حوشيّ الكلام"، وهو النمط الذي يتسم بالغرابة والاستغلاق، مما يورث في النفس نوعاً من "الاستكراه" اللفظي. وتعود جذور هذا المصطلح إلى "الوحشي الغريب"، تشبيهاً للفظ في نفوره عن الذائقة وصعوبة استئناسه بنفور الوحش وعدم ألفته. وقيل في تأصيله أيضا أنه نُسب إلى "الحوش"، وهي مادة لغوية تشير في جوهرها إلى النفار والشرود؛ وهو ما يعكس بدقة طبيعة تلك الكلمات التي تفتقر إلى السلاسة اللغوية، فتبدو غريبةً نائيةً عن المألوف من فصيح القول. ومن عيوب الشعر أن يركب الشاعر منه ما ليس بمستعمل إلا في الفرط، ولا يتكلم به إلا شاذًا وذلك هو الوحشي[٢٢] من ذلك قول أبي تمام من الكامل[٢٣]:

بِنَــذَاكَ يُوسَــى كَــلُّ جُــرْحٍ يَعْتَلِــي رَأْبَ الأُسَــــــاةِ بِـــــدَرْدَبِيسِ، قِنْطَـــــرِ

فقد عده الآمدي من معايب شعر أبي تمام لأنه من الحوشي المستكره من الألفاظ، فالدردبيس والقنطر من أسماء الدواهي.[٢٤] وقد عدهما ابن سنان معيبتين لانهما جمعتا بين الوحشي وقبح التأليف [٢٥] كذلك في قول أبي تمام من الكامل [٢٦]

وَمُزَحْزِحَــــاتِي عَــــنْ ذُرَاكَ عَوَائِــــقٌ أصْــــحَرْنَ بِــــي لِلْعَنقَفِيــــرِ المُؤْيِــــدِ

ففي هذا البيت توظيف للكلمة الطويلة، اذ لجأ الشاعر في صدر البيت إلى كلمة مزحزحاتي، وهي دون شك اضفي عليها ثقلا ايقاعيا. لكن المفارقة تكمن في أن هذا الثقْلَ المقصود لم يكن نهاية المطاف؛ فقد ذهب الشاعر إلى مدى أبعد قُبيل نهاية البيت، فاستخدم كلمة "العُنْقَفِير" ذات الحروف الثمانية، وهي كلمة نادرة غريبة، بل وحتى "وَحشيّة" في منظور المعجم العربي المألوف، إذ تَدُلّ على طائر صغير أو هامشي. وهذا الاختيار المزدوج في الثقل أولاً ثم غرابة المفرد ثانياً يخلق طبقة دلالية مكثفة، فكأنما يريد الشاعر أن يقول: إن العوائق التي ترفع الممدوح ليست سوى أمور هامشية تافهة "عنقفير"، لكنها مع ذلك تكون بمثابة حواجز كبرى "مزاحز" في حق الآخرين، مما يعظم من مكانة الممدوح ويُظهر تفرده. ومن ثمة كان البيت من شواهد التعقيد في شعر أبي تمام عند القاضي الجرجاني [٢٧]

تعد السلامة من "التوعر" و"الوحشية" شرطاُ جوهرياً من شروط فصاحة اللفظة؛ إذ إن خروج الكلمة إلى حيز الغرابة ينأى بها عن سلاسة البيان ويقطع حبل التواصل مع المتلقي. وفي هذا السياق، يؤصل الجاحظ لهذه الرؤية الجمالية والاجتماعية للغة، حيث يرى ضرورة مواءمة اللفظ لسياقه ومصدره، مؤكداً أنه "لا ينبغي أن يكون الكلام غريباً وحشياً" إلا في حال كان المتكلم بدوياً قحاً؛ فالبراعة في نظره تقتضي الملاءمة، إذ إن "الوحشي من الكلام إنما يفهمه الوحشي من الناس"، مما يعني أن الإغراق في الغرابة اللفظية دون مقتضى حالٍ بدوي يعد خروجاً عن مقتضى الفصاحة والبيان.[٢٨] والبعد عن التوعر والوحشية هو لشرط الثالث من شروط فصاحة الكلمة عند ابن سنان الذي عاب من أجل ذلك قول أبي تمام من المنسرح.[٢٩]

صَهْصَـلِقٌ فِـي الصَّـهِيلِ تَحْسَـبُه أشْـرِجَ حُلْقُومُـهُ عَلَـى جَـرْسِ

وقد ذهب النقد التقليدي إلى عدّ لفظة "صَهْصَلَق" في صدر البيت لفظة شديدة الوعورة، بل وقد يُلحظ فيها ما يشي بالتّوحش الصوتي والتوعر التركيبي، وما يستتبعه ذلك من غرابة تُنأى بالكلمة عن المألوف. غير أن الحكم على الكلمة بالغرابة أو الوعورة حكم نسبيٌ في جوهره، مرهون بالبيئة اللغوية والثقافية التي تُستخدم فيها، وهو ما يفسر اعتراض بعض النقاد على أبي تمام في هذا الموضع؛ إذ إن "صَهْصَلَق" لفظة بدوية الطابع، قد لا تكون مألوفة أو واضحة الدلالة لدى المتلقي الحضري. لكن هذه النسبية في الحكم لا تلغي المعايير الموضوعية التي يمكن من خلالها تقييم بنية الكلمة. فمن جهة، يبقى الطول الصوتي لكلمة "صَهْصَلَق" بكثرة حروفها سمةً بارزةً قد تُدرجها في إطار الثقل اللفظي، حتى لو كان أصلها الخماسي يرتبط بدلالة محددة، وهي هنا دلالة شدة الصوت وعلوه، مما يؤكد العلاقة الطردية بين امتداد البنية الصوتية واتساع الدلالة. ومن جهة أخرى، فإن ارتباط الكلمة بسياق البيت اللغوي من خلال تجاورها مع ألفاظ

مثل "صَهيل" يظهر أن اختيار الشاعر لم يكن اعتباطياً، بل جاء ليعمق الدلالة ويُبرز فكرة الصوت المدوّي. وبالتالي، فإن تخطئة أبي تمام في استخدام "صَهْصَلَق" تظل محكومة بمنظور نقدي يركز على المألوفية والسلاسة، في حين أن التحليل الوظيفي للكلمة داخل السياق الشعري يكشف عن تخطيط فني مقصود، يجعل من "التوعر" الظاهري وسيلة تعبيرية لخدمة المعنى والسياق، وليس عيباً قائماً بذاته.

وثمة جانب آخر من الجوانب التي دخل منها النقاد القدامى على مسالب شعر أبي تمام وهو جانب متعلق بشروط فصاحة الكلمة، حيث شرطوا ألا تكون الكلمة عامية مبتذلة وانطلاقًا منه عاب الآمدي على أبي تمام قوله من البسيط[٣٠]:

جَلَّيْتَ وَالْمَوْتُ مُبْدٍ حُرَّ صَفْحَتِهِ وَقَدْ تَفَرْعَنَ فِي أَوْصَالِهِ الأَجَلُ

ثمة وجهة نظر نقدية ترى في استخدام أبي تمام لمصطلح "تَفَرعُن" خروجاً نحو لغة العامة؛ إذ جرى العرف اللساني الدارج على وصف كل متجبر مغالٍ في طغيانه بـ"الفراعنة"[٣١]. ومن هذا المنطلق، قد لا تصنف الكلمة ضمن "العربية المحضة" في أصلها الاشتقاقي القديم، إلا أنها في الوقت ذاته لا يمكن وصمها بـ "العامية المبتذلة"؛ وذلك نظراً لانسجامها التام مع السياق الدلالي العام للبيت، وقدرتها على تكثيف المعنى المطلوب. علاوة على ذلك، فإن اشتقاق الأفعال أو الأسماء من أسماء الأعلام وهو ما يُعرف بالنحت أو الاشتقاق من الأعلام– ليس بالأمر الهجين على عبقرية اللغة العربية، كما أنه يمثل سمة بارزة في المنزع التجديدي لدى أبي تمام؛ فقد كان يميل دوماً إلى تطويع اللغة واشتقاق صيغٍ توليدية تخدم رؤيته الشعرية، حتى وإن بدت غريبة على الأنماط التقليدية الجامدة.

وقد تكون الكلمة معيبة لشذوذ في اشتقاقها أو غير جارية على القياس، وذلك على نحو ما أخذه ابن الأثير على أبي تمام في قوله من مدح لمعتصم من البسيط [٣٢]:

بِالْقَائِمِ الثَّامِنِ المُسْتَخْلَفِ اطَّأَدَتْ قَوَاعِدُ الْمُلْكِ مُمْتَدًا لَهَا الطَّوَلُ

حيث أرجع ابن الأثير الصواب في اطَادتْ إلى اتَّطدَتْ؛ لأن فعل أبي تمام في البيت السابق من وطد يطد، وإذا بُنِيَ الافتعال منه فإنه يكون اتطد وليس اطاد[٣٣] بينما ذهب ابن أبي الحديد إلى أن اطادت في بيت أبي تمام كما ذهب إلى ذلك العلماء مشتقة" من الطود وهو الجبل بُني على افتعلتْ من ذلك فقيل: اطادت لينًا غير مهموز؛ لأن تاء الافتعال إذا كان بعدها تاء قُلبتْ ألفًا، ثم همزها في الشعر الضرورة" [٣٤].

ومما يعاب عليه في شعر أبي تمام فيما يخص الفصاحة أيضاً عدم استخدامه للكلمة في مكانها المألوف والمتعارف عليه عند العرب كما في قوله من الخفيف[٣٥]:

كَـانَ فِـي الأَجْفَلَـى وَفِـي النَّقَـرَى عَـرْ فَـــكَ نَضَـــرَ الْعُمـــومِ نَضَـــرَ الْوِحَـــادِ

قال المرزباني: "يُقال: دعاهم الجفلى: إذا دعاهم كلهم فاجفلوا، ويُقال: دعاهم النقرى إذا دعاهم واحدًا واحدًا، وهذا من الكلام البغيض والغريب المستكره من البدوي، فكيف به إذا جاء من ابن قرية متادب" [٣٦] وينفر المرزباني من قول أبي تمام في وصف ظبية من الكامل[٣٧]:

تقَـــرُو بِأَسْـــفلِهِ رُبُـــولاَ غَضَّـــةُ وَتَقِيـــلَ أعـــلاه كِنَاسًـــا فَوْلَفَـــا

يقول المرزباني: "أراد ملتفًا، ويقال الإنسان يقرو الأرض إذا سار فيها ينظر حالها وأمرها، والربول: جمع ربل وهو نبات يصيبه برد الليل ونداه، فينبت بالمطر، والكناس مولج للوحش من البقر والظباء تستظل فيه"[٣٨] ويلفت النظر في هذا السياق أن الهاجس النقدي في تتبّع العيوب قد يدفع بالناقد أحيانا إلى الانزياح عن الرواية الأساسية للنص، واللجوء إلى رواية أخرى تظهر أو تضخم العيب المزعوم. وهو ما يتجلى بوضوح في التعامل مع البيت السابق، حيث نجد أن رواية الديوان الأصلية تثبت كلمة "فَوْلَف" (بفتح الفاء والواو وسكون اللام) التي استخدمها أبو تمام، في حين يستبدلها المرزباني في روايته بكلمة "أَجْوَف"، معللا ذلك بأن الأصل "غريب مُستبشع"[٣٩].

وفي السياق نفسه يعيب الآمدي على أبي تمام قوله من الطويل[٤٠].

لقَـدْ طلَعَـتْ فِـي وَجْـهِ مِصْـرَ بِوَجْهِـهِ بِـــلا طـــالِعِ سَـــعْدٍ وَلاَ طـــائِرٍ كَهْـــلِ

لقد دلل الآمدي وعزز موقفه في نقده لكلمة كهل الواردة في بيت أبي تمام ، بورودها في بيت لأبي خراش الهذلي جاء فيه من الطويل[٤١]:

فَلَـوْ كَـانَ سَـلْمَى جَـارَهُ أو أجَـارَهُ رِيَـــاحُ ابْـــنُ سَـــعْدٍ رَدَّهُ طـــائرٌ كَهَـــلُ

وقد علل الآمدي الغرابة في كهل بقوله: "ووجدت في تفسير أشعار هذيل أن الأصمعي لم يعرف قوله: طائر كهل". [٤٢]

على الرغم من وجاهة التشكيك في الرواية القائلة بجهل الأصمعي بمفردة (كهل) الواردة في سياق بيت أبي خراش الهذلي، إلا أننا نتجاوز ذلك لنؤكد فرضيتنا السابقة؛ ومفادها أن خصوم أبي تمام من النقاد المتعصبين ضده قد عمدوا بشكل منهجي إلى تبني روايات بديلة تخالف ما أُثبت في ديوانه بصورة مقصودة.

وفي هذا الإطار، نجد أن السعي وراء استخراج مثالب شعر أبي تمام قد دفع ببعض الباحثين إلى الوقوع في التكلف التأويلي؛ حيث فسروا بعض الألفاظ بما يخدم نزعتهم النقدية، مع إغفال تام للمحددات السياقية ودورها الجوهري في توجيه دلالة الكلمة وصياغة معناها الدقيق. واشار الآمدي إلى أن قوما أخذوا على أبي تمام قوله من الكامل. (٤٣)

وَصَـــنِيعَةٍ لِـــكَ ثَيِّـــبٍ أَهْـــدَيْتَهَا وَهْـــيَ الْكَعَـــابُ لِعَانِـــدٍ بِـــكَ مُصْـــرِمِ
حَلَّـتْ مَحَـلَّ الْبِكْـرِ مِـنْ مُعْطَـى وَقَـدْ زُفَّـــتْ مِـــنَ الْمُعْطِـــى زِفَـــافَ الأَيِّـــمِ

ارتكزت حجة الطاعنين في شاعرية أبي تمام على ما اعتبروه خروجاً عن سنن اللغة في استخدامه لمفردة (الكعاب) في البيت الأول بوصفها نقيضاً لـ (الثيب)، وهو ما رأوه خطأً دلالياً؛ نظراً لأن صفة (الكعاب) وهي الجارية التي نهد ثديها قد تطلق على البكر والثيب على حد سواء. وقد انبرى الآمدي للدفاع عن هذا الاستخدام، مؤكداً صحة مذهب أبي تمام بما يوافقه من شواهد واستعمالات مستفيضة في الموروث الشعري العربي.

وفي مقابل هذا الدفاع، نجد أن الآمدي قد اتخذ موقفاً مغايراً في البيت الثاني، حيث شاطر النقاد مآخذهم على أبي تمام حين أقام (الأيّم) مقام (الثيب) وجعل بينهما ترادفاً دلالياً. ووجه الخطأ هنا يكمن في أن (الأيّم) في الحقيقة هي المرأة التي لا زوج لها بقطع النظر عن عذريتها، وهو ما أكده الآمدي حين صرح بأن لفظ (الأيّم) لا يحمل دلالة محددة على السن أو البكارة أو الافتراع، مما يجعل إحلاله محل (الثيب) عدولاً غير مسوغ لغوياً(٤٤).وبالاستناد إلى مرجعية السياق التي سلف ذكرها، يمكننا صياغة موقفٍ نقدي يغايرُ الطروحات السابقة لكلا الفريقين؛ إذ يكتسب لفظ "الأيم" في البيت الثاني دلالةً محددة تفرضها المقابلة المعنوية مع لفظ "البكر"، مما يصرف معناها بالضرورة إلى "الثيب".(٤٥) أما عند ورود لفظة "الأيم" في سياقٍ لغويٍّ مطلق يتجرد من القرائن التقابلية، فإن دلالتها تتسع لتشمل "البكر" و"الثيب" على حدٍّ سواء؛ إذ إنَّ مفهومها المعجمي الأصيل ينصرف إلى كل امرأة خلت من زوجٍ، بقطع النظر عن حالها أو سنّها. ومن هذا المنطلق الدلالي، يوجه الآمدي مآخذه النقديّة صوب أبي تمام، معيباً عليه ما يراه عدولاً بالمفردة عن مقتضياتها اللغوية المتعارف عليها، وتوظيفها في سياقاتٍ لا تتفق والوضع الأصيل للمصطلح، وهذا ما يلمس عندما عاب الآمدي على أبي تمام قوله من الوافر(٤٦):

وَلَيْسَـــتْ بِـــالْعَوَانِ الْعَـــنسِ عِنـــدِي وَلَا هِـــيَ مِنـــكَ بِـــالْبِكْرِ الْكَعَـــابِ

وينكشف هنا جانب آخر من الانزياح الدلالي المتعمّد عند أبي تمام، حيث جعَلَ لفظة "البِكْر" وَصْفًا للنَّاقة، في حين أن الاستخدام السياقي المعتاد لهذا اللفظ يربطه بأوْصاف النساء. وقد

عزز الشاعر هذه الدلالة الانزياحية بوصف "البِكْر" بـ"الكُعَّاب" وهي صفة تشير في الأصل إلى الجارية التي نَضَجَ ثَدْيُها وكَعَبَ مما يؤكّد الإطار النسوي الذي يُحيل إليه الوصف. ويتفرع عن هذا الانزياح تفسيرٌ مزدوج لمعنى البيت: فإمّا أن تكون "العَوَان" في صدر البيت ليست وَصْفًا للناقة، و"البِكْر" في عجزه ليست وَصْفًا للنساء، وبذلك يَستعمل الشاعر الكلمةَ في غير دلالتها المتواضع عليها، مُحدثًا لَفتًا ذهنيًا لدى المتلقي. وإما أن يكون الانزياح مُحمَّلًا بدلالة مدحية أعمق، حيث يُفيد تحليل السياق أن أبا تمام يريد أن يقول: إنَّ صنيعة الممدوح عليه ليست قديمة ولا مُتكررة، بل هي دائمة التجدد، و"ليست بالبِكْر" بمعنى أنها ليست الأولى فحسب، بل هي في كل مرة كالأولى؛ مما قد يُشير إلى أن هذه القصيدة هي أولى مدائح الشاعر للممدوح، وتكون "العَوَان" هنا بمعنى: لم أمدح بها سواك، فجعلت مدحتي لك خالصة وجديدة دائمًا. وجّه الشاعر خطابه في هذا البيت نحو (الصنيعة المأثرة)، متبعاً أسلوباً بيانياً قائماً على المقابلة والمشابهة؛ فهي في نظره لا تشبه المرأة (العوان) التي تقدمت بها السن، ولا (العنس) التي طال بقاؤها دون زواج، بل يصوّرها في نضارتها وحسنها بصورة (الجارية الكاعب) التي بلغت ذروة صباها وجمالها. ومع هذا الوصف الجمالي، يضفي أبو تمام عليها صبغة (العوان) من زاوية مغايرة، وهي (التكرار)؛ فكأنه يشير إلى أن هذه الصنيعة، رغم جدتها وبكارة حسنها، هي فعلٌ متكرر من أفعال كرمك التي اعتدتَ تقديم أمثالها، فتضافرت فيها جِدّة البكر مع خبرة وتراكم المآثر السابقة.(٤٧)

وعلى ضوء ذلك، يتّضح أن تحليل الآمدي للبيت قد انحصر في إطار حرفيّ ضيق، حاصرا الخطاب في وصف الناقة بـ"العَوَان العَنَس" والمرأة بـ"البِكْر الكُعَّاب"، وجاعلا الصفتين في مقابلة نحوية شكلية فحسب. هذا الفهم على دقّته الظاهرية يعد قصرًا للدلالة وعزلاً لها عن السياق الشعري الشامل، الذي يفرض قراءة أوسع تتناغم مع الدلالة العامة للبيت والغرض المدحي الذي يؤسّسه. وتنبعث من هذه القضية إشكالية نقدية كبرى تتعلّق بمفهوم الاستعارة والانزياح بين الحقول الدلالية؛ فبينما ينظر بعض النقاد القدامى وعلى رأسهم الآمدي إلى هذا الانزياح نظرةً معيبةً تمسّ بفصاحة الكلمة ووضوحها، فإن نقادًا آخرين لا يرون في ذلك عيبا بلاغيا، خاصة إذا كان الانزياح مقصودا ومدعوما بسياق يؤكده. ويكتسب هذا الرأي الأخير قوّته حينما نتعامل مع شاعر في حجم أبي تمام، المُتضلّع في علوم اللغة وآدابها، والذي لا يعقل أن يغيب عنه الخطأ الفادح في توظيف المفردات أو الانزياح الدلالي العشوائي؛ مما يدفعنا إلى افتراض أن مثل هذا الخروج عن المألوف كان مقصودًا لذاته، ومدفوعا بدافع فني أو دلالي يخدم بنية القصيدة وغرضها.

وباستقراء ملامح النقد التقليدي الذي تناول اللفظة المفردة في نتاج أبي تمام، نجد أنها انحصرت بشكل رئيس في الثنائية المعيارية (البدوية والحضرية)؛ وهو ما تجلى بوضوح في طروحات الآمدي والمرزباني. فقد استند معارضو أبي تمام في استنكارهم لبعض مفرداته إلى حجة المناسبة والسياق الاجتماعي؛ إذ رأوا تناقضاً في صدور ألفاظ ذات جرس بدوي موغل في الوحشية عن شاعر حضري ينتمي لبيئة مدنية متطورة.

ومن هنا، تبلورت أحكامهم النقدية عبر أوصاف مثل: (الوحشي، الغريب، والمستكره)؛ وهي نعوت تكشف عن تفاوت في ذائقة التلقي بين القبول والرفض. علاوة على ذلك، لا يمكن إغفال البعد السيكولوجي في العملية النقدية؛ فالعلاقة الشخصية والموقف النفسي بين الناقد والشاعر لعبا دوراً محورياً في توجيه الحكم النقدي، مما أدى في كثير من الأحيان إلى غلبة الانطباعية الذاتية على الموضوعية المنهجية.

المبحث الثاني

المآخذ على مستوى التركيب

لقد وقفنا عند آراء النقاد من ألفاظ أبي تمام في المبحث السابق . وبيناها بشكل جلي ، أما في هذا المبحث سنقف على آرائهم في تراكيبه اللغوية ، والتي لا تختلف كثيراً عن آرائهم في ألفاظه . إذ هم عابوه في ألفاظه التي على غرار قوله من الطويل[٤٨]:

كَـرِيمٌ مَتَّـى أَمْدَحْـهُ أمدَحْـهُ وَالْـوَرَى مَعِـــي إِذا مَـــا لُمْتُـــهُ لُمْتَـــهُ وَحْـــدِي

إذ إن التكرار الحاصل في بعض ألفاظ هذا البيت شآن المعنى وأبعده عن الفصاحة[٤٩] ولو أن الشاعر جعل هذه الألفاظ في البيت معطوفة على بعضها لأمكنت فصاحته من الناحية اللفظية ، إلا أن التكرار والربط بهذه الطريقة أخرج البيت من دائرة القبول ، معلوم أن التفرد لا يعيب البيت إلا بعد أن تضاف إليه كلمات متكررة ، يقول ابن العميد في حواريته مع ابن عباد حول البيت السابق: "إن أحد ما يحتاج إليه في الشعر سلامة حروف اللفظ من الثقل، وهذا التكرير في أمدحه أمدحه مع الجمع بين الحاء والهاء مرتين وهما من حروف الحلق خارج عن حدّ الاعتدال نافر كل النفار" .[٥٠] وقد علل عبد الرحيم العباسي هذا التنافر بقوله: "لأن المخارج كلما قربت كانت الألفاظ مكدودة قلقة غير مستقرة فى اماكنها، وإذا بعدت كانت بعكس الأول، ولهذا لم يوجد في كلام العرب العين مع الغين، ولا مع الحاء ولا مع الخاء، ولا الطاء مع التاء حذرًا لما مرّ،

وايضًا فيه ثقل من جهة التكرار في: أمدحه ولمته" [٥١] وقد استشعر النقاد بما في البيت من ثقل إلا انه لا يصل الى هذا الحد من العيب وإلى مثل ذلك ذهب عبد القاهر الجرجاني حيث عد البيت غير مفرط في الثقل [٥٢].

إن بناء الموقف النقدي من البيت على هذا الأساس أي اعتماد تنافر الأصوات الظاهر قد ينطوي على قصر في الرؤية النقدية، بحيث تقتصر على تتبع بعض الظاهرات الصوتية المجردة وربطها حكماً بعادات الاستخدام اللغوي المألوف، الذي اعتادته الأذن من مجاورة حرفٍ لحرف في بنية الكلمة. غير أن جريان العادة اللغوية بذاته لا يصلح أن يكون دليلاً نقدياً قائماً لذاته، يبرر ذم البيت أو مدحه؛ لأن الأصوات ذاتها التي قد تبدو متنافرة في سياقٍ ما، يمكن أن تظهر متناغمة ومقبولة في سياقٍ آخر، إذا ما توافرت لها الظروف الإيقاعية والنحوية المناسبة. فلو أخذنا الفعل "مَدَحَ" على سبيل المثال وأسندناه إلى ضمير الغياب في صيغة الماضي (مَدَحَهُ) أو في صيغة المضارع المحرَّك الحاء قبل آخره (يَمْدَحُهُ)، فلن نجد في بنيته ذلك التنافر المزعوم، على الرغم من احتفاظه بنفس التركيب الصوتي الأساسي.

وفي سياق تكرار الألفاظ المعاب عليها في نظم الشعر عيب على قول أبي تمام من الكامل [٥٣]:

فالْمَجْدُ لا يَرْضَى بِأَنْ تَرْضَى بِأَنَ يَرْضَى امْرؤ يَرْجُوكَ إلَّا بالرضا

تكشف القراءة الفاحصة للبيت عن بنية تكرارية لافتة لمادة (الرضا)؛ حيث وردت في أربعة مواضع، توزعت دلالياً بين صيغة الفعل المضارع التي تراوحت بين ضميري الغيبة والخطاب، وصيغة المصدر التي استقر بها القافية. ولم يقتصر التكرار على المادة المعجمية فحسب، بل امتد ليشمل الأدوات الوظيفية عبر تكرار حرف الجر والناصب (بأن) في المصراع الأول من البيت. ويفضي هذا النمط من التكرار المكثف إلى نوع من التكلف والتعمّل الذي يخرج بالنص عن حد العفوية، ويصنفه ضمن ما وصفه القاضي الجرجاني بـ (السخيف) من الشعر؛ وهو اصطلاح يشير إلى التكلف المفرط الذي يفقد الشعر سلاسته. ويتسق هذا الموقف مع الاستدراك النقدي لإسحاق بن إبراهيم الموصلي حين سمع البيت، فأنكره قائلاً: "يا هذا لقد شققت على نفسك، إن الشعر لأقرب مما تظن" [٥٤]؛ في إشارة جلية إلى أن التعمق في البناء اللفظي قد يباعد بين الشاعر وبين جوهر الشعر القائم على السهولة الممتنعة.

وقد يُستدل بهذا التكرار الوارد في البيت على استبهام المعنى وغموضه؛ نتيجةً لشدة التعليق والتعقيد في صياغة ألفاظه، وهو مذهبٌ ذهب إليه بعض النقاد في تفسير اضطراب الدلالة. وبناءً على ذلك، يُعدُّ نمط التكرار في بيت أبي تمام نموذجاً لما يُصطلح عليه بـ "قبح التأليف"؛ حيث يؤدي تراكم الألفاظ وتداخلها إلى إضعاف السبك الفني، ونقل النص من حيز البيان إلى

حيز التعقيد الذي يستهجنه الذوق النقدي الرفيع[٥٥]،ولا مراء في وجاهة ما ذهب إليه هؤلاء النقاد؛ إذ إنَّ مقاربة البيت بمعزل عن أبعاده الجمالية وإيقاعاته تكشف عن ثقلٍ ظاهر ورتابةٍ أسلوبية، ناتجة عن تكرار المادة اللغوية ذاتها؛ وهو أمرٌ يُثير الاستغراب من شاعرٍ بمكانة أبي تمام الذي تفرّد بتمكنه اللغوي وذوقه الرفيع. ويُعزى هذا التعثر الفني فيما يبدو إلى ولع الشاعر بالمؤثرات الإيقاعية واحتفائه المفرط بالبنية الصوتية، مما أوقعه في هذا الحرج الإبداعي الذي يتجلى في مواضع متفرقة من ديوانه، حيث يطغى الهيكل الصوتي أحياناً على سلاسة النظم وجودة السبك كقوله من الكامل [٥٦].

ذهَبَتْ بِمَذْهَبِهِ السَّمَاحَةُ فَالْتَوَتْ فيهِ الظنونُ: أمَذْهَبٌ أَم مُذْهَبُ

يُظهر التحليل البنيوي للبيت اتكاء أبي تمام على تكرار الدالة اللغوية (مذهب) في موضع القافية مع تنويع في الضبط الصرفي لحرف الميم، فضلاً عن استهلال المصراع الأول بالجذر اللغوي ذاته. وبذلك تكررت المادة اللغوية ثلاث مرات، بدءاً من الفعل في صدر البيت وصولاً إلى الدالة المكررة في عجزه، مما جعل البيت نموذجاً لما اصطلح عليه ابن المعتز بالتجنيس المعيب [٥٧]. ويعزى هذا الوصف النقدي إلى أن أبا تمام قد استغرق في التكرار الصوتي والحرفي دون أن يقدم قيمة دلالية مضافة للمتلقي؛ فبدت تلك الحروف المكررة عبئاً على المعنى، إذ يترقب السامع فائدةً وراء هذا التجنيس فلا يجد سوى ألفاظٍ مجهولة ومستنكرة تفتقر إلى الجدة والوضوح[٥٨] وإن وحدت فهي متكلفة متمحلة.

ورغم ما يتسم به البيت من ثقل تركيبي، ناتج عن التكرار الواضح للجذر اللغوي وما يستدعيه هذا التكرار من ظواهر إيقاعية داخلية كالتَّجْنِيس والتصدير والترديد، والتي تؤدي إلى إحساس بالسَّماجة أو التعقيد على المستوى الصوتي؛ إلا أن هذا الثقل لا ينعكس سلبًا على مستوى الدلالة، إذ لا يخلق البيتُ إبهامًا في المعنى أو استغلاقًا له، ولا يُفقد المتلقي القدرة على تتبُّع الفكرة الأساسية. فالمعنى يظل مكتملاً ومتسقًا في إطاره العام، على الرغم من الكثافة الصوتية المصاحبة. وهذا النمط من الثقل التركيبي المغلف بإطار تكراريٍّ للمفردات، نجده حاضرًا في مواضع أخرى من شعر أبي تمام من البسيط [٥٩]:

خَانَ الصَّفَاءَ أَخٌ كَانَ الزَّمَانُ لَهُ أَخاً فلَمَ يَتَخُوْنْ جِسْمَهُ الكَمَدُ

لقد تباينت نظرة النقاد القدامى إلى البيت ما بين من يقدحه لما فيه من المعاظلة المرتبطة بتركيب الكلام وتأليفه ونسجه، وهي عند الآمدي "شدة تعليق الشاعر ألفاظ البيت بعضها ببعض، وان يُداخل لفظة من أجل لفظة تشبهها أو تجانسها، وإن أخلَ بالمعنى، بعض الإخلال"[٦٠] وقد

أفضى هذا الارتباك في التأليف، وما شابهُ من تداخل الألفاظ المتجانسة اشتقاقيا كما في قوله: (خان، يتخون، أخ، أخاً) إلى نتيجة سلبية؛ إذ جُرِّد المعنى من حيويته وفقد البيت حلاوته الفنية. ولم يقتصر الأمر على الثقل السمعي، بل امتد ليشمل المحتوى الدلالي الذي غدا باهتاً بغير فائدة تُذكر؛ حيث طغى التكلف في توظيف المشتقات اللغوية على جوهر الفكرة، مما حال دون وصول المعنى إلى ذائقة المتلقي بوضوح وعذوبة وذلك أن "حسن التاليف يزيد المعنى وضوحًا وشرحًا، ومع سوء التأليف ورداءة الرصف والتركيب شعبة من تعميته، فإذا كان المعنى سبيًا ورصف الكلام رديًا لم يوجد له قبول ولم تظهر عليه طلاوة" [٦١] وذكر ابن سنان الخفاجي البيت في السياق نفسه عند الآمدي حيث المعاظلة في الكلام "التي هي ركوب بعض الكلام بعضا، ومداخلة بعضه في بعض"[٦٢]

ورغم أن ابا هلال العسكري قد ربط بين سوء التاليف والتعمية وما تستدعيه من التعقد في المعنى وانتفاء حلاوته وطلاوته، فإنه اتى ببيت أبي تمام السابق في سياقين أولهما: أن من اراد الإبانة في مديح أو غزل، أو صفة شيء فاتى بإغلاق دل ذلك على عجزه عن الإبانة وقصوره عن الافصاح، وثانيهما : ما عيب من التجنيس[٦٣] . إن تباين وجهة نظر العسكري في تقييم البيت لا يلغي، بأي حال، ما أجمع عليه النقاد السابقون من رصدٍ لعيوبٍ بنيوية تمثلت في (المعاظلة) واختلال التركيب؛ مما أدى إلى افتقار النص لطلاوة المعنى وسلاسته الجمالية. وقد تضافرت هذه المثالب لتعزز المآخذ المسجلة على أبي تمام في أبياته السابقة، مؤكدةً اتجاهه نحو التعقيد. والمفارقة هنا تكمن في أن المعنى المعجمي المجرد للألفاظ يبدو جلياً وبسيطاً؛ إذ يدور حول فكرة أن من لم يجزع لموت أخيه فقد أخلّ بمقتضيات المودة والصفاء. بيد أن الإشكالية النقدية تبرز عند فحص الاستراتيجية التركيبية للبيت؛ حيث أدى التقديم والتأخير المتعسف إلى (تعقيد المعنى) وإرباك البناء التأليفي. وهذا ما يسوغ أحكام النقاد في ذم البيت؛ نظراً لما شابه من تعمية وغموض ناتجين عن سوء التأليف، فضلاً عما أضفاه التجنيس المتكلف من ثقلٍ لفظي أخرج النص عن حد العفوية إلى حيز التصنع المذموم.

إن تصنع وكلف أبي تمام بألوان البديع غالباً ما يجعله عرضة لمثل هذه العيوب . إذ هو غالباً ما يبحث عن الجناس الذي يجره إلى الكناية في مسعى منه لتحقيق الثقل في بعض أبياته . إلا أن الكناية تضيع عنده ، بسبب التكرار المشين الخالي من الإيحاء الذي من شأنه مساندة الكناية الموحية، كذلك في قوله من البسيط [٦٤]:

وَإِنَّ بُجْرِيَّـــةً تَابَـــتْ جَـــأَرْتُ لَهَـــا إِلَـــى ذُرَى جَلَـــدِي فَاسْـــتَوْهَلْ الْجَلَـــدُ

وقد ذهب بعض النقاد القدامى، وفي مقدمتهم الآمدي، إلى استهجان اجتماع بعض الألفاظ في البيت الواحد؛ إذ رأوا فيها ثقلاً تركيبياً برغم ما قد يظهر عليها من ذيوعٍ وشيوع في الاستعمال الإفرادي. فعند الآمدي، لا تُستمدُّ جودة المفردة من مجرد تداولها اللغوي فحسب، بل من مقتضيات الملاءمة والائتلاف مع ما يجاورها من كلمات؛ وهو ما جعله يرى في نظم أبي تمام نوعاً من التنافر اللفظي الذي ينبو عنه الذوق السليم، حتى وإن كانت الألفاظ في أصلها مألوفة وبسيطة. يقول الامدي عن بجرية وجارت لها: "وهذه الألفاظ وإن كانت معروفة مستعملة، فإنها إذا اجتمعت استُقبحت وثقلت"[٦٥] بينما نظر إليها العسكري على أنها بينما وجد فيها العسكري ما يشير إلى رغبة الشاعر في الوضوح والإبانة ، لكنه بحسب العسكري يأتي بما يدل على عزه وقصوره عن الإبانة والإفصاح [٦٦] ، يبدو أن أبا هلال العسكري لم يفلح في عده هذا البيت من دلائل عجز الشاعر عن الإفصاح والإبانة ؛ لأن البيت واضح الدلالة والذي يؤكد ذلك تجاوب الشاعر مع الدواهي والتحشيد لها بأقصى درجات الصبر .

وفي مضمار المعاظلة التي أشير إليها سابقا عند الآمدي وغيره نقف عند قول أبي تمام في وصف جمل من المسرح [٦٧]:

اتَامِكِـــــهِ نَهْـــــدِهِ مُدَاخَلِـــــهِ ملمُومِـــــــهِ مُخْزَئِلَّـــــــهِ أَجُـــــــدِهْ

مُقَابَـــلِ فِـــي الْجَـــدِيلِ صُـــلْبِ الْقَـــرَا لُوحِـــــكَ مِـــــنْ عَجْبِـــــهِ إلـــــى كَتَـــــدِهْ

تتجلى في النص مجموعة من الألفاظ التي تبدو ناتئة وغريبة على ذائقة المتلقي (الحضري) المعاصر لأبي تمام، إلا أن الإشكالية تتجاوز مجرد الغرابة المعجمية إلى أبعاد سيكولوجية وسوسيولوجية تحكم عملية التلقي. فاستجابة الجمهور للخطاب الشعري ليست نمطاً واحداً، بل هي صيرورة متغيرة تختلف باختلاف المتلقي وخلفيته الثقافية. ويبدو أن الشاعر المجيد هو من يمتلك القدرة على استقطاب فئات المتلقين كافة، وتحفيز ردود أفعالهم التي تتراوح بين التقريظ والنقد؛ مما يؤدي إلى (تحريك المياه الراكدة) وإثارة الجدل النقدي حول المنجز الإبداعي. ومع ذلك، فإن تراكم الألفاظ الموغلة في الغرابة والوحشية في هذين البيتين قد أفضى بهما إلى مأزق (المعاظلة)؛ وهي رتبة من التعقيد اللفظي والتركيبي بلغت حداً من الشدة جعل ابن الأثير يذهب إلى أن وطأتها على النفس أشد من (قلع الأسنان)، في استعارة نقدية بليغة تعكس مدى الاستكراه والنفور من التكلف المفرط[٦٨] . بيدَ أنَّ العيب الموجه للشاعر لا يتوقف عند حدود اللفظ فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى الثقل النطقي الذي يواجهه المتلقي عند مقاربة البيت؛ إذ يجد القارئ نفسه محاصرا برتيبة صوتية ناتجة عن تكرار ضمير الغائب ست مرات في حيزٍ ضيق. هذا التواتر

الإيقاعي لمرجع دلالي واحد وهو "الجمل" أحدث نوعاً من التكثيف الصوتي المفرط الذي أدى إلى تعثر اللسان عند النطق، وصرف الذهن عن جمالية المعنى إلى كلفة الأداء، مما جعل البيت يفتقر إلى السلاسة الموسيقية المعهودة في الشعر العربي الرفيع. وفي سياق الثقل الذي يبدو على البيت أو مجموعة الأبيات نتيجة استخدام التراكيب اللفظية نجد قول أبي تمام من الكامل[٦٩]:

قَــدْكَ اتَّــب أرْبَيْــتَ فِــي الْغُلَــوَاءِ كَــــمْ تَعَــــذِلُونَ وأنْــــتُمُ سُــــجَرَائي

إذ يرى ابن وكيع في هذا البيت شاهد على السرقات المذمومة حيث " نقل ما حسنت أوزانه وقوافيه إلى ما قبح وثقل على لسان راويه"[٧٠] في حين اعتبره الآمدي من شواهد تتبع أبي تمام حوشي الكلام وما يُستكره من الألفاظ، وقال عن ألفاظ المصراع الأول:" وزاد هذه الألفاظ هجنة أنها ابتداء قصيدة". [٧١] أي انه ابتداء مستقبح هجين مخالف لسنن العرب.

لقد عني النقاد القدامى بمطالع القصائد أيما عناية بدت في اشتراطهم لجودتها شروطًا منها ان يكون المطلع سهل المآخذ لا صعوبة في فهم معناه متناسب الأقسام دلالته واحدة ليس فيه تشاؤم ، يتلائم وحال المخاطب ، فيه ما يثير الانتباه ؛ لأنه الباب والمفتاح لكل قصيدة.

كما بدت عناية القدامى بمطالع القصائد في إشاراتهم إلى المطالع الجيدة وامتداحها، والقبيحة واستهجانها على نحو ما سبق من قول أبي تمام، وكذلك قوله في مدح عياش بن لهيعة من الطويل [٧٢]

تَقِي جَمَحَاتِي لَسْتُ طَوْعَ مُؤَنِّبِي وَلَيْسَ جَنِيبِي إِنْ عَذلتِ بِمُصْحِبِي

أورد الآمدي هذا البيت ضمن شواهد مطالع القصائد التي لم تقف على الأطلال، مكتفياً برصده الوصفي دون أن يشفع ذلك بحكم نقدي صريح سواء بالاستحسان أو الاستهجان [٧٣]. وفي مقابل هذا الحياد، اتخذ ابن الأثير موقفاً مغايراً؛ إذ صنفه ضمن المطالع المستقبحة، مبيناً أن استقباحه لا يعود لوجود ما يُتطير منه (التشاؤم)، بل لعلة فنية أخرى تكمن في المفارقة السياقية [٧٤].

فمن منظور نقدي، يفتقر البيت إلى الملاءمة بين مضمون المطلع والغرض الرئيس للقصيدة (المدح)؛ حيث يستهل أبو تمام نصه بوعيد لائمته والتصلب في وجه مؤنبه، مبرزاً عدم انقياد قلبه للعذل، وهو توجه لا يتسق ظاهرياً مع غرض الثناء. وعلاوة على ذلك، يبرز مأخذ بنيوي يتعلق بقواعد براعة الاستهلال؛ إذ يُشترط في المطلع أن يكون جلي المعنى، غنياً عن التأويل، وهو ما يخالفه البدء بـ (الضمير) قبل ذكره؛ فالمتلقي في مستهل القصيدة يفتقر إلى مرجع سابق يعود عليه الضمير، مما يوقع النص في مأزق الالتباس ويحجب عنه وضوح الدلالة المرجوّ في الافتتاحيات. وذلك ما يبدو على قول أبى تمام من الطويل [٧٥]:

أهُــنَّ عَــوَادِي يُوسُــفٍ وَصَــوَاحِبُهْ فُعَزْمَــا فَقِــدْمَا أَدْرَكَ السُّــوْلَ طالِبُــهْ

صنّف الآمدي هذا البيت ضمن المطالع المستهجنة (الابتداءات الرديئة)، معللا ذلك باستفتاح الشاعر بالضمير "هُنَّ" الذي يُكني به عن النساء دون مسوغ أو ذكر سابق يوضح مرجعيته الدلالية، مما أوقع المعنى في الاستبهام. ولم يقتصر نقد الآمدي على الاستهلال بالضمير فحسب، بل تجاوزه إلى مآخذ أخرى؛ منها استخدامه لكلمة "عوادي" (بمعنى صوارف) التي تقتضي في السياق تعليقا بجار ومجرور لإتمام إفادتها، فضلاً عن وقوعه في ضرورة صرف الممنوع من الصرف بتنوين لفظ "يوسف". كما ذهب الآمدي إلى استرداد عجز البيت ووصفه بالرداءة لعدم انسجامه مع صدره [٧٦].

قد يعاب مطلع القصيدة لما فيه خطا في التركيب والبنية اللغوية، وما يستدعيه هذا الخطا من خلط في الدلالة التي ينتجها البيت كقول أبي تمام من الكامل[٧٧]:

طَلَــلَ الْجَمِيــعِ لَقَــدْ عَفُــوْتَ حَمِيــدًا وَكَفَــــى رُزئــــي بـــــذاكَ شَـــــهِيدَا

فقد عدّه الآمدي من أخطاء أبي تمام وأغاليطه؛ وأفاض في تفنيد الحجج المتوقعة من المدافعين عن أبي تمام فقال الأمدي: "وكان وجه الكلام أن يقول: وكفى برزئي شاهدا على أنه مضى حميدا؛ لأن حمد من أمر الطلل قد مضى، وليس بمشاهد ولا معلوم، فلان يكون الحاضر شاهدًا أولى من أن يكون الغائب شاهدا على الحاضر"[٧٨].

وربما كانت الأطلال الدوارس وما يرتبط بها من مفردات البيئة الساكنة أموراً جامدة لا روح فيها في واقع الحياة، لكن الشعر يحيلها إلى أحياء متحركة شاعرة مؤثرة ومتأثرة، وهذا ما كان يفعله أبو تمام عندما أضفى عليها من روحه ومشاعره ما جعلها حية نابضة، وقد يُعاد البيت لما فيه من الحذف المُخِلّ بالدلالة التي قد يتم التوصل إليها بعد عناء ومشقة تصم البيت بالتعقيد، وذلك على نحو ما نظروا إلى قول أبي تمام من البسيط [٧٩]:

يَـدِي لِمَـنْ شَـاءَ رَهْـنٌ لَـمْ يَـذُقْ جُرَعَـا مِــنْ راحَتَيْــكَ دَرَى مَــا الصَّــابُ وَالْعَسَــلُ

لقد تعرض البيت لكثير من النقد بين قادح في أبي تمام وبيته مثل الآمدي الذي عابه وعده من أخطاء أبي تمام، وقال: "لفظ هذا البيت مبنيٌّ على الفساد لكثرة ما فيه من الحذف؛ لأنه أراد أن يقول: "يدي لمن شاء رهن أي أصافحه وأبايعه معاقدة أو مراهنة إن كان لم يذق جُرعًا من راحتيك درى ما الصاب والعسل، ومثل هذا لا يسوغ؛ لأنه حذف إن التي تدخل للشرط، ولا يجوز حذفها;لأنها اذا حُذفت سقط معنى الشرط ، وحذّف من وهي الاسم الذي صلته لم يذق ، فاختل

البيت وأشكل معناه" [٨٠] وقد تابعه القاضي الجرجاني في مسألة الحذف، وما ترتب عليها، فقال: "فحذف عمدة الكلام ، وأخل بالنظم وإنما اراد: يدي لمن شاء رهن إنْ كان لم يذق فحذف لم إن كان من الكلام فأفسد الترتيب، وأحال الكلام عن وجهه"[٨١].

وقد استشهد عبد القاهر الجرجاني بهذا البيت كنموذجٍ جليٍّ على التعقيد في النظم، عادًّا إياه من أحقِّ القول بالذمِّ؛ لِما ينطوي عليه من عقمٍ دلالي وتكلفٍ أسلوبي لا طائل تحته. ويكمن مكمن القبح عند الجرجاني في التعسف اللفظي الذي سلكه الشاعر، وانتحائه في التركيب مسالك وعرة لا يجد النحوُ سبيلاً إلى تقويمها، فضلاً عن ذاك الإغراب في الترتيب الذي أربك المسار الإعرابي، حتى غدا المعنى محجوباً، تضلُّ القواعدُ في تبيانه، ويعمى الإعرابُ عن اقتفاء أثره[٨٢]. ويعلل الجرجاني موقفه من البيت الذي عده في كتاب الدلائل شاهداً على فساد النظم ، فقال : "وفي نظائر ذلك مما وصفوه بفساد النظم وعابوه من جهة سوء التأليف، أن الفساد والخلل كانا من أن تعاطى الشاعر ما تعاطاه من هذا الشان على غير الصواب، وصنع في تقديم وتاخير أو حذف وإضمار أو غير ذلك مما ليس له أن يصنعه، وما لا يسوغ ولا يصح على أصول هذا العلم"[٨٣].

مما لا ريب فيه أن هذا البيت يمثل نموذجاً للاختلال الفني الذي يكاد ينعقد عليه إجماع النقاد؛ إذ لا يسع المنصف إلا الإقرار بما اعتراه من تعقيدٍ مذموم وتركيبٍ غير سائغ. فالمعنى في هذا السياق لا يتجلى للمتلقي بعفوية، بل يُستخرج استخراجاً بشق الأنفس وبضرب من الحيلة والتعسف، مما أخرج الصورة الشعرية في هيئة مشوهة تفتقر إلى رونق الحُسن وطلاوة البيان. وعلى الرغم من المحاولات الحثيثة التي بذلها الشراح والعلماء لفك مغاليق هذا البيت والتحايل للوصول إلى دلالته المضمرة، إلا أن تلك التقديرات لم تفلح في رفع الغموض الذي وسم المعنى فجعله (في بطن الشاعر). ولا يستقيم في هذا المقام الاعتذار عن أبي تمام بكونه يستقصي المعاني الغامضة كدليل على فحولته؛ إذ من الجليّ أن التعقيد هنا نتاجٌ لـ (اشتجار المعاني) وتزاحمها في ذهنه، مما اضطره عند صبها في القوالب الوزنية إلى التوسع في الحذف والتقديم والتأخير المتعسف. ولعل سعي الشاعر للتوفيق بين هذا الازدحام الفكري وبين الصنعة البديعية –من جناس وطباق– قد ضاعف من حدة التعقيد، الذي غدا عبئاً مجانياً لا طائل من ورائه سوى إرباك المتلقي، وهو ما حدا بالآمدي إلى إدراج هذا النمط ضمن سوء النظم ووحشية الألفاظ. وهذا ما يراه الآمدي على قول أبي تمام من الكامل[٨٤]:

يـــا يَـــوْمَ شَـــرْدَ يَـــوْمَ لَهُـــوِي لَهُـــوْهُ بِصَـــــــبَابَتي وَأَذْلَ عِـــــزَّ تَجَلَـــــــدُّي

حيث يرى ان هذه الالفاظ إلى قوله بصبابتي "كانها ايضا سلسلة في شدة تعلق بعضها ببعض، وقد كان أيضا يستغني عن ذكر اليوم في قوله يوم لهوي لأ، التشريد إنما هو واقع بلهوه، فلو قال: يا يوم شرد لهوي، لكان أصح في المعنى من قوله: يا يوم شرد يوم لهوي، واقرب في اللفظ، فجاء باليوم الثاني من أجل اليوم الأول، وباللهو الثانى من أجل اللهو الذي قبله، ولهو اليوم أيضا بصبابته هو من وساوسه وخطائه، ولا لفظ هو أولى بالمعاظلة من هذه الألفاظ"[٨٥] .

ومن الحق القول إن شدة تعلق ألفاظ البيت بعضها ببعض إنما جاء نتيجة آلية من آليات المستوى التركيبي وهي ألية التقديم والتاخير حيث تتعالق لهوه الثانية بالفعل شرد تعالق الفاعل بفعله مما يعنى وقوع المفعول به بين الفعل وفاعله؛ بغية التكثيف الصوتي المنتمي إلى آلية الترديد في هذ المكان بعينه من البيت ليلفت المتلقي إلى التقابل بين اللهوين، إذ أحدُهما مشرَّدٌ وثانيهما مشرْد، ثم أتى بجملة **أذل عز تجلدي** معطوفة على جملة ، وقد تكون المعاظلة في البيت نابعة من استخدام حروف الجر متوالية مما يصيب البيت بالثقل، وهذا ما رأه ابن الأثير في قول أبي تمام من الطويل. [٨٦]

إلَـــى خالِـــدٍ رَاحَـــتْ بِنَـــا أرْخِبِيَّـــةٌ مَرَافِقِهَـــا مِـــنْ عَـــنْ كراكرهـــا نكْـــبُ

قال: "فقوله: من عن كراكرها من الكلام المتعاظل الذي يثقل النطق به؛ والسبب في ذلك أنهما وردتا في بيت أبي تمام مضافتين إلى لفظة كراكر، فثقَّلتُ منها وجعلتها مكروهتين كما ترى"[٨٧] ويبدو أنَّ هذا التحليل والتعليل لمواطن العيب قد أصاب كبد الحقيقة في تقييم الموقف النقدي من البيت؛ إذ يُعدُّ توالي حرفي الجر في هذا السياق مأخذاً فنياً يوصم به الشاعر، ويُحسب عليه كنوعٍ من القصور اللغوي. ومع أنَّ مَلَكة أبي تمام اللغوية أبعد ما تكون عن العجز، إلا أنَّ "السعة اللغوية" كانت تتيح له خياراتٍ بديلة تُغنيه عن هذا الجمع المتكلف؛ فكان بمقدوره استبدال أحد الحرفين أو كليهما بما يضمن سلاسة النظم. وفي سياقٍ متصل، تأتي إشارة ابن الأثير لتعزز هذا الرأي؛ حيث ربط بين علة المعاظلة والثقل النطقي الناجم عن اقتران حرفي الجر بلفظة "كراكر"، مؤكداً أنَّ البنية اللفظية للبيت بصورتها تلك قد تضافرت لتكريس هذا الثقل وتنفير الذائقة السمعية، وهو ما أشار إليه ابن الأثير بعد استشهاده ببيت لقطريّ بن الفجاءة بقوله: "والأصل في ذلك راجع إلى السبك، فإذا سبكت هاتان اللفظتان أو ما يجري مجراهما مع ألفاظ تُسَهّل منهما لم يكن بهما من ثقل كما جاءتا في بيت قطريّ، وإذا سبكتا مع ألفاظٍ تُثقِّل منهما جاءتا كما جاءتا في بيت أبي تمام" [٨٨]:

وقد يكون مرد ما يحسب على البيت من عيبٍ في منظور النقد التقليدي راجعا إلى ذلك الانزياح الواعي في توظيف الألفاظ والتراكيب، حيث يُقدِّمها الشاعر في غير السياقات المألوفة التي

اعتادتها العرب، والمتعلقة بالدلالات الأصلية لتلك الألفاظ. فلكلّ مفردةٍ في النظام اللغوي حقلٌ دلاليٌّ خاصٌ تستمدّ منه معناها المباشر، وسياقاتٌ نصيةٌ طبيعيةٌ ترِدُ فيها بعيدًا عن حيِّز المجاز والانزياح. وعندما يقدم الشاعر اللفظة في سياقٍ يخرج بها عن هذا الإطار المعتاد، دون أن يوفّقها بإشارة مجازية واضحة أو قرينة سياقية كافية، فإنّ ذلك قد يولّد لدى المتلقّي وخاصةً الناقد المحافظ إحساسا بالانزياح غير المبرّر، أو بما يمكن تسميته "الصدمة الدلالية". وهذا بالضبط ما يُلام عليه أبو تمام في مثل هذا الموضع؛ حيث يرى أنه كسر العرف الدلالي دون أن يُؤسّس لعرفٍ جديد بديل داخل نسق البيت، مما يجعل الانزياحَ يبدو وكأنه تعسّفٌ لفظيٌّ أكثر منه تجديدًا شعريا. غير أن هذا الحكم نفسه يظلّ رهينا بمدى التزام الناقد بمنظور لغوي سكونيٍّ، يرى في العرف اللغوي معيارًا ثابتًا، ولا يفسح مجالا كافيا للإبداع الذي يقوم على الانزياح والتجديد. فلو تغيّرت زاوية النظر لاعتبار الشعر فضاءً للتجريب الدلالي، لَكان ما يعد عيبا في ضوء المنظور الأول قد يعد إثراء وتوسيعا لأفق الدلالة في منظور آخر. من ذلك ما عيب به قول أبي تمام من الكامل [٨٩]:

قَسَمَ الزَّمَانُ رُبُوعَهَا بَيْنَ الصَّبَا وَقَبُولِهَا ودبورها أَثْلاَثَا

وعلة العيب هنا كما يرى الآمدي أنّ "الصَّبا هي القبول، وليس بين أهل اللغة وغيرهم في ذلك خلاف" [٩٠] وقال ابو هلال في الصناعتين مثل ذلك[٩١] واعتبره ابن سنان الخفاجي فاسدًا " من طريق التكرار؛ لأن القبول هي الصبا على ما ذكره جماعة من أهل اللغة "[٩٢] واكد الآمدي ذلك باستخدام أبي تمام كلمة أثلاثًا في قافية البيت؛ لأنها تدل على أن أبا تمام " أراد ثلاث رياح، وأنه توهم أن القبول ريح غير الصبا وهذا واضح[٩٣] .

وقال المبرّد (ت ٢٨٥هـ) : "ويُقال للصبا القبول، وبعضهم يجعله للجنوب، وهو في الصبا أشهر، بل هو القول الصحيح"[٩٤].

وربما يكون الخلل في هذا البيت ناجماً من مدى صحة الدلالة أو خطأها ، أو في اتصالها مع ما يتناسب وأعين المتلقين ، ومن ذلك قول أبي تمام من الكامل [٩٥]:

الْوُدُّ لِلْقُرْبَى وَلَكِنَّ عُرْفُهُ لِلأُبْعَدِ الأَوْطَانِ دُونَ الأَقْرَبِ

فقد قال أبو هلال العسكري: "ولا أعرف لِمَ حرم أقارب هذا الممدوح عُرْفُهُ وصيّره للأبعدين؟ فنقصه الفضل في صلة الرحم، وإذا لم يكن مع الود نفع، فلا يُعتدَ به"[٩٦] وعابه كذلك ابن سنان فقال: "لم منع ذوي القربى من عُرفه وجعله في الأبعدين دونهم؟ وهنا كان عطاؤه عامًا للقريب والبعيد" [٩٧]

وإذا كان أبو تمام في البيت السابق قد مدح ممدوحه، فأتى بمعنّى يحتمل المدح والذم إذا ما قلبنا بنيتيه السطحية والعميقة، فإننا نراه يقول من الكامل [٩٨]:

مَـــازَالَ يَهْـــذِي بِالمَوَاهـــبِ دَائِبَـــاً حَتَّـــــى ظَنَنّـــــا أَنَّـــــهُ مَحْمُـــــومُ

يقول ابن سنان الخفاجي: "ومن وضع الألفاظ موضعها ألا يعبر عن المدح بالألفاظ المستعملة في الذم، ولا في الذم بالألفاظ المعروفة للمدح، بل يستعمل في جميع الأغراض الألفاظ اللائقة بذلك الغرض، في موضع الجد الفاظه وفي موضع الهزل الفاظه" [٩٩]وقد استشهد ابن سنان الخفاجي بهذا البيت كنموذجٍ على سوء توظيف الألفاظ ووضعها في غير سياقاتها الملائمة؛ ففي الوقت الذي رام فيه أبو تمام المبالغة في مدح كرم الممدوح ودوام ذكره للجود، استعمل عبارة "ما زال يهذي"، وهي لفظةٌ مستهجنة لا تليق بمقام الثناء. ويُصنف هذا المسلك ضمن "التفريط المذموم" في النظم؛ إذ جمع الشاعر بين دلالتي "الهذيان" و"تخليط المحموم" في سياقٍ يُفترض فيه الإجلال، حتى سخر ابن سنان من هذا الاختيار متهكماً بأن أبا تمام ربما نطق بهذا القول وهو في حالة "حمى"، وإلا فكيف يستسيغ المتلقي سماع هذا الخطاب في مدحٍ، وهو مما لا يُقبل حتى في سياق الهجاء.

وفي السياق نفسه وضع الألفاظ في غير مواضعها، وتأثيره سلبًا على المعنى جاء قول أبي تمام في المأمون في الكامل [١٠٠].

يَتَجَنَّـــبُ الآثَـــامَ ثُـــمَّ يَخَافُهَـــا فَكَأَنَّمَـــــا حَسَـــــنَاتُهُ آثَـــــامُ

لقد جاء ابن الأثير بهذا البيت شاهدا للوجه الثالث للضرب الثالث من أضرب الإيجاز بالحذف، وقال في تعليقه عليه: "وليس بشيء؛ لأن المعنى لا يصح به، وكنت سُئلت عن معناه، وقيل: كيف ينطبق عجز البيت على صدره، وإذا تجنب الآثام وخافها، فكيف تكون حسناته أثامًا؟ ففكرت فيه وأنعمت نظري، فسنح لي في القرآن الكريم آية مثله هي قوله تعالى: { وَالَّذِينَ يُؤْتُونَ مَا آتَوا وَّقُلُوبُهُمْ وَجِلَةٌ} وفي صدر البيت إضمار مفسر في عجزه وتقديره انه يتجنب الآثام، فيكون قد أتى بحسنة، ثم يخاف تلك الحسنة، فكأنما حسناته أثام، وهو على طباق الآية سواء" [١٠١] إذا كان ابن الأثير يضعنا هنا أمام تأويلٍ يرتكز بصورة أساسية على (آلية الحذف) وهي تقنية تفتح آفاقاً واسعة لتقدير المحذوف وترتيب دلالاته سياقياً إننا في المقابل لا نميل إلى الجزم باستحالة استقامة المعنى بناءً على منطوق الألفاظ المثبتة في البيت. إذ تظل هناك إمكانية لقراءة المعنى دون اللجوء لتقديرات خارجية، وذلك من خلال البحث في العلة الكامنة وراء (الخوف من الآثام) الواردة في ختام المصراع الأول. إن الكشف عن هذه العلة وربطها بسياق البيت كفيلٌ بأن يثبت صحة المقصد الذي رامه أبو تمام، وينفي عنه تهمة (التعمية والإلغاز). وبذلك يتحول النص من

مغلقٍ يستعصي على الفهم إلى نصٍّ يكتسب مشروعيته الدلالية من ترابط وحداته اللفظية، مما يقلل من حدة التكلف في التقدير التأويلي الذي ذهب إليه ابن الأثير.

ومما عيب على أبي تمام من الأخطاء في المعاني قال في مدح محمد بن يوسف الطائي من البسيط [١٠٢]

وَرُحْبَ صَدْرٍ لَوَ إِنَّ الْأَرْضَ وَاسِعَةٌ كَوُسْعِهِ لَمْ يَصِقْ عَنْ أَهْلِهَا بَلَدُ

فالآمدى يعتبره غلطا، وكذلك أبو هلال العسكري، ورأه القاضي الجرجاني فاسدًا واتفق ثلاثتهم في التعليل.[١٠٣] جاء عند القاضي الجرجاني تعليل فساد المعنى ؛ "لأن جعل البلاد إنما تضيق بأهلها لضيق الأرض، وإنها لو اتسعت اتساع صدره لم تضق البلاد، ونحن نعلم أن البلاد لم تخطط في الأصل على قدر سعة الأرض وضيقها، وإن الأرض تتسع لبلاد كثيرة ولاتساع ما فيها من المدن أيضًا، وهي على حالها؛ وإنما تؤسس وتبتدئ على قدر الحاجة إليها، فإذا استمر الزمان بها وكثرت العمارة وظهر فيها ما يستدعي الناس إليها ضاقت فإن جاورتها فسح وعراص وسعت، وإلا احتمل لها بعض الضيق، فلو اتسعت الأرض حتى امتدت إلى غير نهاية وأمكن ذلك لم تدز البلاد التي ينشأ فيها على مقاديرها" [١٠٤].

بعد استعراضنا للمواقف النقدية المتعلقة بمطالع قصائد أبي تمام ومضامينه المعنوية، ننتقل الآن لتسليط الضوء على تقنية (الخروج وحسن التخلص)؛ وهي المهارة التي تتجلى في قدرة الشاعر على الانتقال السلس من غرض الاستهلال كالنسيب مثلاً إلى الغرض الرئيس كـ(المديح)، وذلك عبر (لطف التحايل) والمراعاة الدقيقة لمبدأ الملاءمة السياقية. وتكمن البراعة في هذا الفن في تحقيق حالة من الممازجة والالتحام بين الغرضين، بحيث ينسجم الانتقال انسجاماً يمنع المتلقي من الشعور بفجوة بين المعنى الأول والثاني، وكأنما قد أُفرغا في قالبٍ شعوري ولفظي واحد. فالشاعر المجيد هو من يستدرج ذائقة السامع، فلا يكاد ينتهي من أجواء التشبيب حتى يجد نفسه قد استقر في صلب الغرض الذي أُنشئت من أجله القصيدة، دون انقطاع في التدفق الدلالي أو اهتزاز في البناء الموسيقي للنص[١٠٥]. وكان للشعراء العرب القدامى سنن في الخروج والتخلص من غرض إلى غرض، خاصة عند الخروج إلى المدح، فإنهم كانوا "يقولون عند فراغهم من نعت الإبل، وذكر القفار، وما هم بسبيله دع ذا، و عد عن ذا، ويأخذون فيما يريدون، أو يأتون بأنَّ المشددة ابتداء للكلام الذي يقصدون"[١٠٦].

ومما قاله أبو تمام من أول شعر قاله من قصيدة مذهبية، خرج فيها إلى المديح بذكر الغيث والمباراة من الطويل [١٠٧]:

شَجاً فِي الحَشَا تَزْدادُهُ لَيْس يَفْتَرُ بِهِ صُمْنَ آمَالي وَإِنِّي لَمُفْطِرُ

حَلَفْتُ بِمُسْتَنِّ المُنَى تَسْتَرِشُّهُ ... سَحَابَةُ كَفٍّ بالرَّغَائِبِ تُمْطِرُ
إِذَا دَرَجَتْ فِيهِ الصَّبَا كفْكَفَتْ لَهَا ... وَقَامَ يُبَارِيهَا أَبُو الفَضْلِ جَعْفَرُ

وقد عابها الآمدي من ناحيتين اولاهما "الفاظٌ ومعانٍ ونسج في غاية الرداء والهجانة والبعد من البلاغة والبراعة، على ما فيها من التعقيد واتفاق المعاني" [١٠٨] واما الناحية الثانية ، فهي الترابط بين الابيات، يقول الآمدي عن البيتين الأخيرين "وهذان البيتان لا يتصلان بالبيت الأول، وإنما كان وجه الكلام أن يقول: شجاً في الحشا كان ترداده ليس يفتر، وكانت آمالي به صائمة، فحللت بمستنّ منى من حاله وصفته؛ حتى يتصل الكلام بعضه ببعض، والحذف والاختصار في كلام العرب موجود، ولكن ليس في مثل هذا"[١٠٩] ومن الإنصاف القول إنَّ قراءة الآمدي بهذا المنحى قد انطوت على شيءٍ من الغمط للأبيات الثلاثة؛ إذ أغفلت ما بينها من ترابطٍ وثيق ينهض على تقنية "حسن التخلص"؛ فقد استهل الشاعر مطلع قصيدته بتمهيدٍ دلالي يُفضي مباشرةً إلى غرضه الرئيس وهو المدح. فالحزن المقيم في أحشائه ليس إلا كناية عن الإلحاح في الطلب وتوقه لعطاء الممدوح، وما "صيام آماله" إلا إشارة رمزية لتعطل مساعيه وقلة حيلته، ليأتي قوله: "وإني لمفطر" بمثابة الإعلان عن الجدّ في الطلب والانتقال إلى حيز الحركة والرجاء. ويتعمق هذا الاتصال السياقي في البيت الثاني، حين ينتقل الشاعر من تصوير حاله إلى "استمطار" جود الممدوح، المتمثل في شخص "أبي الفضل جعفر" المذكور في البيت الثالث. وبناءً على هذا التسلسل المنطقي، يتجلى لنا بوضوح تلاحم البنية النصية للأبيات، مما ينفي عنها صفة الانفصال التي ذهب إليها الآمدي، ويؤكد أنها وُظفت كبناءٍ شعري متكامل يخدم الغرض المدحي في وحدةٍ موضوعية واحدة.

الخاتمة

بعد هذه الرحلة السريعة والمتواضعة في رحاب شعر أبي تمام أخلص إلى القول:

أنَّ أبا تمام من أبرز شعراء عصره، وذلك لعلمه وبداهته وعمق تفكيره إذ عرض أشعاره بأسلوب جديد مبتكر، انزاح فيه عن المألوف بالشكل والمضمون، مما أثار ردود فعل نقدية متباينة وسجالاً مكتملاً في ثنائية ممنهجة، انقسم أصحابها ما بين متعصب مؤيد ومتعصب معارض، أي ما بين المادح والقادح، وكل فريق منهم قد عزز موقفه بحجج قد تتسم بالموضوعية إلى حد

ما، إلّا أنها لا تخلو من الذاتية والتحيز. هذه الثنائية أسهمت وبشكل واضح وملموس في إثراء الحركة النقدية والبلاغية لكنها لا تخلو من السلب؛ وذلك بسبب اقتصار الكثير من النقاد على البيت المفرد أو على ابيات محدده للاستدلال على جوده شعر الشاعر أو عدمها، وفسحت المجال امام النظرة الجزئية التي تبتعد عن تقييم النص في كليته .

تأتي أهمية الكلمة في النص الشعري من خلال موقعها في سلم بنائه ودورها في تشكيله عندما تضام الكلمات إلى بعضها وخلق الجملة ثم متواليتها في النص بشكل متناسق على وفق قواعد اللغة. إذ إن اللغة السليمة هي الوسيلة الأمثل التي تمكن الشاعر من نقل تجاربه بأقصى قدر من التأثير والدقة والوضوح .

أشار البحث إلى أن الهدف من دراسة البنية اللغوية للكلمة، هو معرفة الطريقة التي وظف بها أبو تمام مفردات شعره ومن ثم استقصاء مدى التزامه بمعايير الفصاحة والبلاغة أو انحرافه عنها.

إبان البحث عن ميل الشاعر للغريب والنأي بنفسه عن المألوف، والقصور على المتلقي قديماً وحديثاً.

إنَّ النظرة النقدية التقليدية للفظ المفرد عند أبي تمام نظرة محصورة في البدوي والحضري كما رأينا في أحكام الآمدي والمرزباني وغيرهم فالذين عابو أبا تمام بعض ألفاظه وجدناهم يستنكرونها من رجل حضري يعيش في الحاضرة وهي في أغلبها بدوية صرفة.

إبان البحث ان الموقف النقدي من البيت الشعري يعتمد على ملائمة الاصوات أو تنافرها، ومدى انسجامها مع الاحكام اللغوية وما اعتادت عليه الناس، وارتاحت أو مجت منه نفوسهم.

إنَّ النقاد لم يستحسنوا التكرار والدالة اللغوية، بالإضافة إلى عدم استحسانهم الابتداءات الرديئة، والمطالع المخلولة ووضع الالفاظ في غير مواضعها.

ابان البحث ان للشعراء القدامى سنن معروفة في الخروج والتخلص من غرض شعري إلى آخر.

الهوامش

(١) ينظر اللغة العربية معناها ، تمام حسان عمر ، عالم الكتب ، ، ط٥، ٢٠٠٦، ص١١٧، وينظر اسس علم اللغة، احمد مختار عمر، عالم الكتب ، ط ٨، ١٩٩٨، ص ١٠.

(٢) ينظر فن المقال الصحفي في أدب طه حسين ، د. عبد العزيز شرف ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص ٣٩١ .

(٣) ينظر علم اللغة العربية ، محمود فهمي حجازي ، دار غريب للطباعة والنشر ،ص٢٥٤

(٤) دلائل الاعجاز ، أبو بكر عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) ، تحقيق : محمد التنجي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٥م ، ص٥٤

(٥) سر الفصاحة ، أبو محمد عبدالله بن سعيد بن سنان الخفاجي (ت٤٦٦هـ) دار الكتب العلمية ، ط١، ١٩٨٢ م ، ص٨٧

(٦) المزهر في علوم اللغة وانواعها عبدالرحمن أبي بكر السيوطي (ت ٩١١ هـ) ، تحقيق : فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٩٨ م ، ج١، ص١٥٩.

(٧) ديوان أبي تمام ، حبيب بن أوس الطائي ، تحقيق : محيي الدين صبحي ، دار الأبحاث للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ٢٠٠٩ م ، ط١ ، ج٢ ، ص ٦١ .

(٨) سر الفصاحة /٨٨.

(٩) ديوان أبي تمام ٣٧١/١.

(١٠) المثل السائر في ادب للكاتب والشاعر أبو الفتح ضياء الدين ابن الاثير (ت٦٣٧هـ) تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية للطباعة والنشر بيروت ، ١٤٢٠ هـ / ج١ ص١٦٨.

(١١) ينظر الوساطة بين المتنبي وخصومه ، أبو الحسن ، القاضي عبد العزيز الجرجاني (ت ٣٩٢ هـ)، تحقيق وشرح : محمد أبو الفضل ابراهيم ، علي محمد البجاوي ، مطبعة عيسى البابي الجلبي وشركاؤه ص٧٢.

(١٢) خصائص التراكيب ، محمد محمد أبو موسى ، مكتبة وهبة ، ط٧ ، ص٦٤

(١٣) ينظر خصائص التراكيب ، محمد محمد أبو موسى ، مكتبة وهبة ، ط٧ ، ٦٤ .

(١٤) ينظر دلائل الاعجاز / ٢٠٥.

(١٥) شرح الشواهد الشعرية في أمات الكتب النحوية ، محمد بن محمد حسن شرّاب ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، لبنان ، ط٨ ، ٢٠٠٧ م ج ٣ ص١١١.

(١٦) ديوان أبي تمام ، ٢٠٢/١.

(١٧) المصدر نفسه ٣٤٧/٢.

(١٨) ينظر سر الفصاحة / ٨٨ ، ٨٩.

(١٩) ديوان أبي تمام ٩٠/١ .

(٢٠) ينظر: سر القصاصة /٨٩.

(٢١) في الميزان الجديد ، محمد مندور ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، ص١٩٠.

(٢٢) ينظر نقد الشعر ، قدامة بن جعفر البغدادي ت(٣٣٧هـ) مطبعة الجوائب ، قسطنطنية ط١ ، ١٢٠٢ هـ / ص٦٥.

(٢٣) ديوان أبي تمام ٣٤٧/٢ .

(٢٤) ينظر الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي (ت ٣٧٠ هـ) تحقيق : السيد احمد صقر ، دار المعارف ، ط٤ ، ج ١ ص٣٠٥.

(٢٥) ينظر سر الفصاحة /٦٧.

(٢٦) ديوان أبي تمام ٢٦٨/١.

(٢٧) ينظر الوساطة /٧٣.

(٢٨) ينظر البيان والتبين ، عمرو بن بجر الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) تحقيق وشرح : عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط٧ ، ١٩٨٨ م ، ج١ ص١٤٤.

(٢٩) ديوان أبي تمام ٣٦٥/١.

(٣٠) ديوان أبي تمام ٩/٢.

(٣١) ينظر الموازنة : ٢٩٨/٣ .

(٣٢) ديوان أبي تمام : ٦/٢ .

(٣٣) ينظر المثل السائر : ٤٨/١ .

(٣٤) الفلك الدائر على المثل السائر، عبد الحميد بن هبة الله بن أبي الحديد (ت ٦٥٦ هـ) تحقيق : احمد الحوفي، بدوي طبانة ، دار نهضة مصر للطباعة والتوزيع الفحالة ، القاهرة ، ج٤ ص٤٥.

(٣٥) ديوان أبي تمام ٢٠٩/١.

(٣٦) الموشح /٣٨٥.

(٣٧) ديوان أبي تمام وفيه ٣٥٦/٢ وفيه (كناساً أجوفاً) بدلاً من (كناساً فولفا) .

(٣٨) الموشح / ٣٨٥ .

(٣٩) الموشح / ٣٨٥.

(٤٠) ديوان أبي تمام ٣٨٨/٢ وفيه سهل بدلاً من كهل.

(٤١) شرح أشعار الهذليين ، أبو سعيد الحسن بن الحسين السكري (ت ٢٧٥ هـ) ، تحقيق : عبد الستار أحمد فراج ، مكتبة دار العروبة ، مطبعة المدني ، القاهرة ، د. ت ، ج ٣ ، ص ١٢٣٨.

(٤٢) الموازنة ٣٠٢/١.

(٤٣) ديوان أبي تمام ١٣٢/٢.

(٤٤) ينظر الموازنة ١٦٦/١، ١٦٩.

(٤٥) ينظر الوساطة ٧٩/١.

(٤٦) ديوان أبي تمام ١٧٧/١.

(٤٧) ينظر الموازنة ١٧٠/١.

(٤٨) ديوان أبي تمام ٢٩١/١ .

(٤٩) سر الفصاحة ١٠٢/١، وينظر ديوان أبي تمام ١/ ٢٩١.

(٥٠) الكشف عن مساوئ شعر المتنبي الصاحب بن عياد (ت ٣٨٥ هـ) تحقيق : الشيخ محمد حسن آل ياسين ، مكتبة النهضة بغداد / ط١ ، ١٩٦٥ ، ص٣٥ .

(٥١) معاهد التنصيص على شواهد التخليص ، عبد الرحيم أبو الفتح العباسي (ت ٩٦٣ هـ) تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، عالم الكتب بيروت ، ج١ ص٣٧.

(٥٢) ينظر دلائل الاعجاز ٦١/١ .

(٥٣) ديوان أبي تمام ٣٩٣/١.

(٥٤) الوساطة ٧٢/١.

(٥٥) ينظر الصناعتين أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري ت ٣٩٥ هـ تحقيق : علي محمد البجاوي ، محمد أبو الفضل ابراهيم المكتبة العصرية بيروت ، ١٤١٩ هـ ، ص٤٦ ، وسر الفصاحة ٩٨/١ .

(٥٦) ديوان أبي تمام ١٢٣/١.

(٥٧) ينظر البديع في البديع ، أبو العباس عبد الله بن المعتز العباسي(٢٩٦ هـ)، دار الجليل ، ط١ ، ١٩٩٠ هـ ، ص١٢٣.

(٥٨) ينظر بغية الايضاح لتخليص المفتاح في علوم البلاغة ، عبد المتعال الصعيدي (ت ١٣٩١ هـ) مكتبة الاداب ، ط٧ ، ٢٠٠٥ م ، ج١ ص٤.

(٥٩) ديوان أبي تمام ٣٠٠/٢.

(٦٠) الموازنة /٢٩٤ .

(٦١) الصناعتين /١٦١.

(٦٢) سر الفصاحة / ١٥٨ .

(٦٣) ينظر الصناعتين / ٢٩ ، ٣٣٤ .

(٦٤) ديوان أبي تمام ٣٠١/٢ .

(٦٥) الموازنة ٣٠١/٢.

(٦٦) ينظر : الصناعتين /٣٠.

(٦٧) ديوان أبي تمام ٢٣٤/١.

(٦٨) ينظر المثل السائر ٣١٤/١.

(٦٩) ديوان أبي تمام .٨٦/١

(٧٠) المنصف للسارق والمسروق منه ، ابن وكيع التنيسي (ت ٣٩٣ هـ) تحقيق : عمر خليفة ، نشر في جامعة قات يونس ، بنغازي ، ط١ ، ١٩٩٤ م ، ص١٢٥.

(٧١) الموازنة ٣٠١/١.

(٧٢) ديوان أبي تمام ١٢٩/١

(٧٣) ينظر الموازنة ١/ ٤٦٩ .

(٧٤) ينظر المثل السائر ١٠٢/٣.

(٧٥) ديوان أبي تمام ١٥٢/١.

(٧٦)ينظر الموازنة ١٧/٢.

(٧٧) ديوان أبي تمام٢٢٧/١.

(٧٨) الموازنة ٢١٧/١.

(٧٩) ديوان أبي تمام ٨/٢.

(٨٠) الموازنة ١٩٠/١ .

(٨١) الوساطة ٧٩.

(٨٢) ينظر اسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ)، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ٢٠٠١ ، ص ١٠٩.

(٨٣) دلائل الاعجاز ٧٩.

(٨٤) ديوان أبي تمام ٢٦٤/١ .

(٨٥) الموازنة ٢٩٥/١.

(٨٦) ديوان أبي تمام ١٤٠/١ .

(٨٧) المثل السائر ٣٠٧/١.

(٨٨) المثل السائر ٣٠٧/١.

(٨٩) ديوان أبي تمام ١٨٨/١ .

(٩٠) الموازنة ١٥٨/١.

(٩١) الصناعتين /١٢١.

(٩٢) سر الفصاحة /٢٣٧.

(٩٣) ينظر الموازنة /٥٩.

(٩٤) الكامل في اللغة والأدب ، أبو العباس المبرد (ت ٢٨٥ هـ) ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم دار الفكر العربي القاهرة ، ط ٣، ١٩٩٧ م ، ج٣ ، ص ٤٦ .

(٩٥) ديوان أبي تمام ١١٢/١ .

(٩٦) الصناعتين / ١٢٢

(٩٧) سر الفصاحة / ٢٦٤ .

(٩٨) ديوان أبي تمام / ١٥٣/٢ .

(٩٩) سر الفصاحة / ١٦١ .

(١٠٠) ديوان أبي تمام ٧٦/٢ .

(١٠١) المثل السائر ٨٢/٢.

(١٠٢) ديوان أبي تمام ٢٢٣/١ .

(١٠٣) ينظر الموازنة ٢٠٣/١ ، الصناعتين/ ١٢٤ ، الوساطة /٧٧.

(١٠٤) الوساطة /٧٧.

(١٠٥) ينظر خزانة الادب وغاية الادب ابن حجة الحموري (ت ٨٣٧ هـ) ، تحقيق عصام شقيو ، دار ومكتبة الهلال بيروت ، ط١ اخيرة ، ٢٠٠٤ م ، ج احد ٣٢٩.

(١٠٦) العمدة /٢٣٩.

(١٠٧) ديوان أبي تمام ٣٤٧/١.

(١٠٨) الموازنة ٣١٦/٢.

(١٠٩) الموازنة ٣١٧/٢.

المصادر

١.اسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ)، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ٢٠٠١ .

٢.اسس علم اللغة، احمد مختار عمر، عالم الكتب ، ط ٨، ١٩٩٨.

٣.البديع في البديع ، أبو العباس عبد الله بن المعتز العباسي(٢٩٦ هـ)، دار الجليل ، ط١، ١٩٩٠ هـ.

٤.بغية الايضاح لتخليص المفتاح في علوم البلاغة، عبد المتعال الصعيدي (ت ١٣٩١هـ) مكتبة الاداب، ط٧ ، ٢٠٠٥ .

٥.البيان والتبين، عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) تحقيق وشرح : عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط٧ ، ١٩٨٨ .

٦.خزانة الادب وغاية الإرب ابن حجة الحموري ت ٨٣٧ هـ ، تحقيق عصام شقيو ، دار ومكتبة الهلال بيروت ، ط١ اخيرة ، ٢٠٠٤.

٧.خصائص التراكيب ، محمد محمد أبو موسى ، مكتبة وهبة ، ط٧ .

٨.دلائل الاعجاز ، أبو بكر عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ)، تحقيق : محمد التنجي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٥.

٩.ديوان أبي تمام ، حبيب بن أوس الطائي ، تحقيق : محيي الدين صبحي ، دار الأبحاث للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ٢٠٠٩.

١٠.سر الفصاحة، أبو محمد عبدالله بن سعيد بن سنان الخفاجي (ت٤٦٦هـ) دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٨٢.

١١.شرح أشعار الهذليين ، أبو سعيد الحسن بن الحسين السكري (ت ٢٧٥ هـ)، تحقيق : عبد الستار أحمد فراج، مكتبة دار العروبة ، مطبعة المدني ، القاهرة ، د. ت ، ج ٣ .

١٢.شرح الشواهد الشعرية في أمات الكتب النحوية ، محمد بن محمد حسن شرّاب ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، لبنان، ج ٣ ، ط٨ ، ٢٠٠٧.

١٣.الصناعتين أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري ت ٣٩٥ هـ تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل ابراهيم المكتبة العصرية بيروت ، ١٤١٩ هـ.

١٤.علم اللغة العربية ، محمود فهمي حجازي ، دار غريب للطباعة والنشر .

١٥.الفلك الدائر على المثل السائر، عبد الحميد بن هبة الله بن أبي الحديد (ت ٦٥٦ هـ) تحقيق: احمد الحوقي، بدوي طبانة ، دار نهضة مصر للطباعة والتوزيع الفحالة ، القاهرة.

١٦.فن المقال الصحفي في أدب طه حسين ، د. عبد العزيز شرف ، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

١٧.في الميزان الجديد ، محمد مندور ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

١٨.الكامل في اللغة والأدب ، أبو العباس المبرد (ت ٢٨٥ هـ) ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم دار الفكر العربي القاهرة، ج٣ ، ط ٣، ١٩٩٧.

١٩.الكشف عن مساوئ شعر المتنبي الصاحب بن عياد (ت ٣٨٥ هـ) تحقيق: الشيخ محمد حسن ال ياسين ، مكتبة النهضة بغداد / ط١ ، ١٩٦٥.

٢٠.اللغة العربية معناها ، تمام حسان عمر ، عالم الكتب ، ، ط٥، ٢٠٠٦.

٢١.المثل السائر في ادب للكاتب والشاعر ، أبو الفتح ضياء الدين ابن الاثير (ت٦٣٧هـ) تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية للطباعة والنشر بيروت، ١٤٢٠هـ.

٢٢.المزهر في علوم اللغة وانواعها، عبدالرحمن أبو بكر السيوطي (ت ٩١١هـ)، تحقيق : فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨.

٢٣.معاهد التنصيص على شواهد التخليص ، عبد الرحيم أبو الفتح العباسي (ت ٩٦٣ هـ) تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ج ١، عالم الكتب، بيروت .

٢٤.المنصف للسارق والمسروق منه ، ابن وكيع التنيسي (ت ٣٩٣ هـ) تحقيق: عمر خليفة، نشر في جامعة قات يونس ، بنغازي ، ط١ ، ١٩٩٤ .

٢٥.الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي (ت ٣٧٠ هـ) تحقيق : السيد احمد صقر ، دار المعارف ، ط٤ ، ج ١.

٢٦.نقد الشعر ، قدامة بن جعفر البغدادي ت(٣٣٧هـ) مطبعة الجوائب، قسطنطنية، ط١ ، ١٢٠٢ هـ.

٢٧.الوساطة بين المتنبي وخصومه ، أبو الحسن القاضي عبد العزيز الجرجاني (ت ٣٩٢ هـ) تحقيق وشرح : محمد أبو الفضل ابراهيم ، علي محمد البجاوي ، مطبعة عيسى البابي الجلبي وشركاؤه.

Sources

1. Asrar al-Balaghah fi 'Ilm al-Bayan (Secrets of Eloquence in the Science of Rhetoric), by Abd al-Qahir al-Jurjani (d. 471 AH), edited by Abd al-Hamid Hindawi, Dar al-Kutub al-'Ilmiyyah, Beirut, 1st edition, 2001.
2. Usus 'Ilm al-Lugha (Foundations of the Science of Language), by Ahmad Mukhtar Omar, Alam al-Kutub, 8th edition, 1998.
3. Al-Badi' fi al-Badi' (The Art of Rhetoric), by Abu al-'Abbas Abd Allah ibn al-Mu'tazz al-'Abbasi (d. 296 AH), Dar al-Jalil, 1st edition, 1990.
4. Bughyat al-Idah li-Takhlis al-Miftah fi 'Ulum al-Balaghah (The Desired Clarification for Refining the Key to the Sciences of Rhetoric), by Abd al-Muta'al al-Sa'idi (d. 1391 AH), Maktabat al-Adab, 7th edition, 2005.
5. Al-Bayan wa al-Tabyeen (Eloquence and Clarification), by Amr ibn Bahr al-Jahiz (d. 255 AH), edited and annotated by Abd al-Salam Harun, Maktabat al-Khanji, Cairo, 7th edition, 1988. 6. Khizanat al-Adab wa Ghayat al-Arab by Ibn Hujjah al-Hamuri (d. 837 AH), edited by Issam Shaqiu, Dar wa Maktabat al-Hilal, Beirut, 1st edition, 2004.
7. Khasa'is al-Tarakib by Muhammad Muhammad Abu Musa, Maktabat Wahba, 7th edition.
8. Dala'il al-I'jaz (Proofs of Inimitability), by Abu Bakr Abd al-Qahir al-Jurjani (d. 471 AH), edited by Muhammad al-Tanji, Dar al-Kitab al-Arabi, Beirut, 1st edition, 1995.
9. Diwan Abi Tammam (The Collected Poems of Abu Tammam), by Habib ibn Aws al-Ta'i, edited by Muhyi al-Din Subhi, Dar al-Abhath for Publishing and Distribution, Algeria, 2009.

10. Sirr al-Fasaha (The Secret of Eloquence), by Abu Muhammad Abdullah ibn Sa'id ibn Sinan al-Khafaji (d. 466 AH), Dar al-Kutub al-'Ilmiyya, 1st edition, 1982.
11. Sharh Ash'ar al-Hudhaliyyin (Commentary on the Poetry of the Hudhayl Tribe), by Abu Sa'id al-Hasan ibn al-Husayn al-Sukkari (d. 275 AH), edited by Abd al-Sattar Ahmad Faraj, Maktabat Dar al-'Uruba, Matba'at al-Madani, Cairo, n.d., vol. 3. 12. Explanation of Poetic Evidence in Major Grammatical Books, Muhammad ibn Muhammad Hassan Sharrab, Al-Risalah Foundation, Beirut, Lebanon, Vol. 3, 8th ed., 2007.
13. The Two Arts, Abu Hilal al-Hasan ibn Abdullah al-Askari (d. 395 AH), edited by Ali Muhammad al-Bajawi and Muhammad Abu al-Fadl Ibrahim, Al-Maktabah al-Asriyyah, Beirut, 1419 AH.
14. The Science of the Arabic Language, Mahmoud Fahmi Hijazi, Dar Gharib for Printing and Publishing.
15. The Revolving Sphere Based on the Common Saying, Abd al-Hamid ibn Hibat Allah ibn Abi al-Hadid (d. 656 AH), edited by Ahmad al-Hawqi and Badawi Tabana, Dar Nahdat Misr for Printing and Distribution, Al-Fahalah, Cairo.
16. The Art of the Journalistic Article in the Literature of Taha Hussein, Dr. Abd al-Aziz Sharaf, The Egyptian General Book Organization.
17. In the New Balance, Muhammad Mandour, Dar Nahdat Misr for Printing, Publishing and Distribution. 18. Al-Kamil fi al-Lughah wa al-Adab (The Complete

Book on Language and Literature), by Abu al-Abbas al-Mubarrad (d. 285 AH), edited by Muhammad Abu al-Fadl Ibrahim, Dar al-Fikr al-Arabi, Cairo, vol. 3, 3rd ed., 1997.
19. Al-Kashf 'an Masawi' Shi'r al-Mutanabbi (Unveiling the Flaws in al-Mutanabbi's Poetry), by al-Sahib ibn 'Ayyad (d. 385 AH), edited by Sheikh Muhammad Hassan Al Yasin, Maktabat al-Nahda, Baghdad, 1st ed., 1965.
20. Al-Lughah al-'Arabiyyah Ma'naha (The Arabic Language: Its Meaning), by Tamam Hassan Omar, 'Alam al-Kutub, 5th ed., 2006.
21. Al-Mathal al-Sa'ir fi Adab lil-Katib wa al-Sha'ir (The Proverbial Saying in the Literature of the Writer and Poet), by Abu al-Fath Diya' al-Din Ibn al-Athir (d. 637 AH), edited by Muhammad Muhyi al-Din 'Abd al-Hamid, al-Maktabah al-'Asriyyah li al-Tiba'ah wa al-Nashr, Beirut, 1420 AH. 22. Al-Muzhir fi Ulum al-Lughah wa Anwa'iha (The Shining Light on the Sciences of Language and Their Types), by Abd al-Rahman Abu Bakr al-Suyuti (d. 911 AH), edited by Fuad Ali Mansour, Dar al-Kutub al-Ilmiyyah, Beirut, 1998.
23. Ma'ahid al-Tansis 'ala Shawahid al-Takhlis (The Institutes of Explicit Clarification of Evidence), by Abd al-Rahim Abu al-Fath al-Abbasi (d. 963 AH), edited by Muhammad Muhyi al-Din Abd al-Hamid, vol. 1, Alam al-Kutub, Beirut.
24. Al-Munsif lil-Sariq wa al-Masruq minhu (The Arbiter Between the Thief and the One from Whom It Was Stolen), by Ibn Waki' al-Tunisi (d. 393 AH), edited by Omar Khalifa, published by Qat Yunus University, Benghazi, 1st edition, 1994. 25. A Comparison Between the Poetry of Abu Tammam and al-Buhturi, by Abu al-Qasim al-Hasan ibn Bishr al-Amidi (d. 370 AH), edited by Sayyid Ahmad Saqr, Dar al-Ma'arif, 4th edition, vol. 1.
26. The Critique of Poetry, by Qudama ibn Ja'far al-Baghdadi (d. 337 AH), al-Jawa'ib Press, Constantinople, 1st edition, 1202 AH.

٢٧. Mediation Between al-Mutanabbi and His Opponents, by Abu al-Hasan al-Qadi 'Abd al-'Aziz al-Jurjani (d. 392 AH), edited and annotated by Muhammad Abu al-Fadl Ibrahim and 'Ali Muhammad al-Bajawi, 'Isa al-Babi al-Jalabi Press and Partners.