



٣٠١٠٢٠٠٠٠٠٠٤٠٠

# شعر أبي تمام

## بين النفط القديم ورؤية النقد الجديد

المعيد  
سعيد صالح المستنير المحرري

اشرف  
للاستاذ الدكتور لطفى عبد البدر

رسالة مقدمة إلى قسم الدراسات العليا العربية بكلية اللغة العربية  
جامعة أم القرى لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي

مكتبة  
يوسف الريمي  
لنشر وترويج الكتب  
بكافة مجالاتها

صفر الخير  
١٤١٢ هـ

# شكرو تقدير

”ربّ أوزعني أن أشكر نعمتك التي أنعمت عليّ وعلى والديّ  
وأن أعمل صالحاً ترضاه“ — وبعد!

فإنه لا يسعني إلا أن أقدم بجزيل شكري وتقديري  
لما آتتكم في كلية الشريعة بجامعة أم القرى من تفرغ  
للإعداد وهذه الرسالة وأخص بالشكر قسم الدراسات العليا والبحوث  
على ما أولاني إياه من رعايته وإهتمامه.

كما أخص بالفضل والذكر أستاذي الدكتور طه جبريل على رعايته  
هذه البحث ومتابعته له وتوجيهه لي في كل خطوة من خطواته فجزاه الله

عني خيراً الجزاء

كما أتوجه بالشكر سلفاً للأستاذة اللاذخلة أخصاء لجنة المناقشة

على ما سوف يبذلونه من جهد مشكور في تقييم هذه

الرسالة وما سيتفضلون به من توجيه وإرشاد لي

والله ولي التوفيق

(( الفهرس ))

<u>الصفحة</u>	
١	المقدمة .....
٨	الباب الاول : أبو تمام في مرآة النقد القديم الفصل الاول : أبو تمام ومعيارية النقد العربي :
١٠	١- معايير الرواة واللغويين .....
٢٠	٢- معايير أدباء الكتاب .....
٤١	٣- المعايير المستمدة من أحكام البلاغة .....
	الفصل الثاني : أبو تمام ونقاده الأوائل :
٥١	١- ابن المعتز .....
٦٥	٢- الصولسي .....
٧٧	٣- الآمدي .....
	الفصل الثالث : أبو تمام في دراسات المحدثين :
٩٣	١- استمرار معايير الفكر البلاغي والنقدي القديم
١٠٣	٢- معيارية الحتمية العلمية .....
١٠٩	٣- الدراسات النقدية الحديثة .....
١١٥	الباب الثاني : رؤية النقد الجديد لشعر أبي تمام .....
١١٦	الفصل الاول : التحليل البنائي للأبيات المشكلة من شعره الفصل الثاني :
١٩٢	١- الاستعارة .....
٢٢٧	٢- الجنس والطباق .....
	الفصل الثالث :
٢٥٢	١- الخصائص الأسلوبية .....
٢٧٨	٢- موسيقى شعر أبي تمام .....
٢٩٧	الخاتمة .....
٣٠١	ثبت مصادر البحث ومراجعته .....

المُتَدِمَّة

## (( المقدمية ))

كان اصطدام شعر أبي تمام بالمعيارية التي هيمنت على فكر النقاد  
والبلاغيين العرب اصطداما عنيفا ومباشرا ، فإذا كان الوضوح والإلف وقرب  
المأخذ وسهولة التناول من أهم مقومات جودة الشعر لديهم فقد أخذ  
شعر أبي تمام بنصيب وافر من الغموض والغرابية والبعد والخروج عما جرى  
به الألف والعادة ، وإذا كانت السلاسة واللين والركة والمعدومة مسن  
شروط فصاحة الشعر فقد لمس النقاد في شعره شيئا غير قليل من العسورة  
والحوشية والثقيل وهزونة اللفظ وغرابته ، وإذا كان المقام ومقتضى الحال  
يتطلب من الشاعر أن يحترز في شعره فيتجنب الألفاظ الزرية والمشتركة  
والمعاني الفاضحة فإن أبي تمام قد صك وجهه ومدوحه حينما جاء مدحه  
- في رأى النقاد - متنافيا وخطابه متجانفيا .

إلا أن أشد الظواهر إشكالا في شعره تلك التي تتعلق بجانب  
البديع ، فقد كان لا يخرج عند النقاد والبلاغيين عن كونه ضربا مسن  
ضروب الصنعة يتوصل به إلى تجميل الصياغة وزخرفتها وتزيينها بما يتوافر  
فيها من العناصر الجمالية كالاستعارة والطباق والجناس ولذلك كان مسن  
أهم مأخذهم على أبي تمام أنه قد أكثر منها وأسرف فيها وألغى حتى خرج  
عن عمود الشعر .

ومع أن القوم قد عابوا على أبي تمام ما عابوه إلا أنهم كانوا يدركون أنه رأس فن الشعر وصاحب مدرسة مبتدىة لذهب وإمام الناس شعرا ومعرفة بالشعر بل ربما اعتبره بعض النقاد أعظم شعراء العربية على الإطلاق ، فذهب إلى أنه أشعر من المتنبي ومن غير المتنبي عند كل عارف يعرف البيان من الفصاحة والبلاغة . (١)

إلا أن وقوف النقاد والبلاغيين عند أحكام ومعايير محددة قد قصر بهم عن استيعاب لغة أبي تمام الشعرية على ما يتصورها النقد الحديث ، ولعل مرد ذلك إلى جملة من العوامل من أهمها : التشبث بنموذج جيسة محددة للتعبير استخلصوها من الشعر القديم وأضافوا عليها صفة الثبات بحيث لا يصح الخروج عنها إلى سواها وهذا لا يستوعب البعد الشعري الجديد لأي تركيب لفوي إلا في ضوء استجابته لما استقر في الأنفس من ادراك للشعر القديم ، ومن تلك العوامل الجمود على المعنى الوضعي للكلمات وأساس الشعر أن يفر الشاعر بالكلمة إلى معان أخرى يتلمس بها إعادة الشاعرية إلى اللفظة التي تفقدها تدريجيا بسيطرة الجانب العقلي في الكلمات على سواه وخاصة الجانب الانفعالي الذي يستبطن تجربة الإنسان الأولى مع الأشياء وتماطيه الوجداني لها ، ومن

(١) ابن الأثير : الاستدراك : ٢١ ، ٣٠ .

تلك العوامل سيطرة الواقع الخارجى والمعيارية للمعقلية على عالم الشعر  
 والاحتكام إليها فى الكشف عن مستوى الصحة والخطأ فى الرؤية الشعرية  
 للأشياء ، ومن هنا اعتبر الخيال الذى يعد الأصل فى الصورة الشعرية  
 تالياً للمعنى العقلى المنطقى ، واتخذت الاستعارات على أنها نقل  
 للألفاظ لا تخرج به عن حدودها المعقلية ثم تجزئتها على وجه لا تتضح فيه  
 وظيفتها فى الشعر فلا تزيد عن كونها مجالاً لتحسين المعنى الأصل وتزيينه  
 أو تقريبه وتبريره ، وفى إطار سيطرة المعنى العقلى نظر إلى الجناس  
 والطباق وسواهما من عناصر لفة أبى تمام الشعرية على أنه من باب الصنعة  
 التى تزين الشعر وذلك فقدت لفة الشعر أصالتها فى منظور الفكر  
 البلاغى والنقدى القديم وظلت جملة كبيرة من أبيات أبى تمام تتداولها  
 كتب النقد والبلاغة وأخبار الشعراء كأثلة على أخطائه وإحالاته وإسرافه  
 فى الصنعة ومعه فى طلب الفريب .

ومع أن أكثر نقاد العصر الحديث قد ذهبوا إلى أن أبى تمام عبقرى  
 ملهم وفى المقدمة من الشعراء العروبة الخالدين فتح للشعراء والأدباء  
 أبواباً من الفن الرفيع فكان القمة الشامخة التى بلغ إليها فن الشعر  
 العربى ، إلا أن جل أحكامهم عليه لا تكاد تخرج عن أحكام القدماء من  
 حيث أنه حرص كل الحرص على جمال الصنعة الفنية فتبعها وأسرف فسوس  
 تتبعها حتى خرج إلى المحال ووقع فى التكلف ، كما هيمنت على جانب كبير  
 من دراساتهم معايير الحتمية العلمية التى لا تخرج بالظاهرة الفنية عن

كونها افرازا لجملة من أحوال النفس وظروف المجتمع فلفة أبي تمام الشعرية لا تتجاوز أن تكون ثمرة من ثمرات حياة الترف التي عاشها العصر العباسي فهي ضرب من ضروب الزينة والتنميق التي شاعت في هذا العصر ، أما النقاد الذين تحروا تطبيق المنهج النقدي الحديث وما يعتقد به من أصالة لفة الشعر في الكشف عن أبعاد الرؤية الشعرية عند أبي تمام فقد كانت المواضيع المحددة التي توجهت إليها دراساتهم لم تكن تسمح لهم ببحث الأبيات التي عييت عليه بحثا مستفيضا يكشف ما تتمتع به من أصالة ويزيل ما يحيط بها من لبس وأشكال .

ومن هنا كانت الحاجة ملحة لاعادة النظر فيما اعتاد النقاد والبلاغيون عيه على أبي تمام والتمثيل به على أنه من سقطاته وهفواته وفق منهج يتوخى تفاصيل لفته الشعرية والكشف عن أبعاد الرؤية التي تتسلط على أبيات الشعر عنده فتحركها شكلا ومضمونا حتى تخرج بها عما هو مألوف ومعتاد وتسمها بسمة التفرد والتميز والفرابة والتألي إنصاف أبي تمام واعطاء شعره قيمة حضارية تكشف ما يحتضنه من تجربة إنسانية خالدة تتجاوز حدود المكان والزمان وتستعلو على كل معيارية تحاول حصر الآفاق القصوى للرؤية الشعرية في بوتقة محددة تحديدا يتجاهل أشواق الإنسان وتطلعاته المترامية إلى اللانهاى والمطلق .



وقد سارت الدراسة - وفق هذا التصور - في اتجاهين : أحدهما تاريخي تقويين لموقف النقد والبلاغة من شعر أبي تمام ، والآخر نقدي تحليلي لشعره وانقسمت إلى باهين رئيسيين انفصلهما فيما يلي :

الباب الأول : " شعر أبي تمام في مرآة النقد القديم " والمقصود بالنقد القديم في هذا الباب ذلك التيار الذي ساد الدراسات التي دارت حول أبي تمام وانطلقت من المعايير المهيمنة على الفكر النقدي والبلاغي سواء ظهر ذلك في كتب النقد القديم أو تجلّى في دراسات المتأخرين النقدية ، فالقدم وصف للاتجاه النقدي وليس وصفا لحقبة معينة من الزمن . والهدف من هذا الباب رصد حركة النقد واتجاهها والكشف عن الأسس الفكرية التي نهضت عليها ، وليس التأريخ لهذه الحركة تأريخاً تسجيلياً استقصائياً تتبع فيه كل شاردة وواردة ، وهذا ما يفسر الاكتفاء ببعض النقاد دون بعض من لا يضيف استقصاءً كلامهم وتتبعه شيئاً جديداً إلى تحديد أبعاد هذه الرؤية النقدية التي انبثقت عنها مواقف النقاد من شعر أبي تمام .

وقد سارت الدراسة في هذا على النحو التالي : الفصل الأول : وفيه تحديد لبيئات النقد عند العرب والمعايير التي تنطلق منها كل بيئة فسي تناولها لشعر أبي تمام سواء كانت بيئة الرواة واللغويين وما تحتكم إليه من معايير ، أو بيئة أدباء الكتاب وما تجرّبه على لغة الشعر من تنقيح

اجتماعي لها ، أو بيئة البلاغيين وما تلجأ اليه من مقولات المنطوق والحقل في دراستها للشعر . وفي الفصل الثاني : وقفت وقوفاً متأنياً عند ثلاثة من نقاد العربية كان لهم دور غير يسير في تحديد أبعاد المعركة النقدية حول شعر أبي تمام وتأثير غير قليل فيمن تلاهم من النقاد ، وهم ابن المعتز والصولي والآمدي . وفي الفصل الثالث والأخير : تتبعت المواقف النقدية للدارسين المحدثين حول شعر أبي تمام وكيف أن جُلَّ هذه المواقف صدرت عن نفس المقولات البلاغية والنقدية التي صادت دراسات المتقدمين للشعر ، وأن جانباً آخر من مواقفهم هيمنت عليه نظريات الحتمية العلمية التي تحيل الشعر إلى افراز طبيعي لمجموعة من العوامل الاجتماعية والنفسية ، كما أن النقاد الذين تحروا تطبيق المنهج الحديث في النقد شغلوا بالمواضيع التي توجهت إليها دراساتهم عن الرد على القدماء فيما عابوه على أبي تمام .

الباب الثاني : " رؤية النقد الجديد لشعر أبي تمام " وقد توخيت في هذا الباب منهاجاً يقوم على أساس تأصيل اللغة الشعرية عند أبي تمام والاعتداد بمختلف الظواهر التي اتسمت بها هذه اللغة وقد انقسم هذا الباب إلى الفصول التالية : الفصل الأول : التحليل البنائي للأبيات المشكلة في شعر أبي تمام وقد تناولت فيه جملة من الأبيات التي عدها النقاد من أخطائه وإحالاته في الممانى وذهبوا إلى أنه لم يحترز فيها ولم يتحر وجه الدقة والصواب وقد حرصت في دراستي لهذه الأبيات

أن أكشف عن الرؤية الشعرية التي حركتها حتى أخرجتها عما جرى عليه العرف وأن تتضح من خلال دراستها المعالم الأساسية لمذهب أبي تمام الشعري . وأما الفصل الثاني : فقد تناولت فيه قضية الاستعارة ففى شعر أبي تمام فقامت بتحليل جملة من استعاراته بالنظر إلى مادتها وموضوعها واعتبارها جزءاً من كل ترتبط به ارتباطاً عضوياً فى القصيدة من جهة ثم ترتبط بغيرها من الصور من جهة أخرى فى نطاق اللغة الشعرية التى تحتضن الوجود الإنسانى ، وأعقب ذلك ببحث ظاهرة الجنس والطباق فى شعره وفق منهج يكشف مدى أصالة هذه الظاهرة وتواضعها مع الرؤية الشعرية التى تحرك الأبيات لديه ، وفى الفصل الثالث والأخير تمت دراسة الخصائص الأسلوبية العامة لشعره وانبثاقها من غلبة سمىة الاسمية بصورها المختلفة على التركيب اللفوى لديه ، ثم تلى ذلك دراسة موسيقى شعره ومدى ارتكازها على توالى الحركات واسقاط السواكن كما يتجلى فى كثرة الزخارف لديه وغلبة البحر الكامل والقافية المطلقة على شعره .

ولا يسمنى فى ختام هذه المقدمة الا أن أشكر الله تعالى على فضله  
ومنه وتوفيقه وما كنا لنهتدى لولا أن هدانا الله . {

سعيد مصلح السريحي الحربي

## الباب الأول

# أبوتمام في مرآة النقد القديم

### الفصل الأول : أبوتمام ومعايير النقد العربي

- ١- معايير الرواة واللغويين
- ٢- معايير أدباء الكتاب
- ٣- المعايير المستمدة من أحكام البلاغة

### الفصل الثاني : أبوتمام ونقاوه للولول

١- ابن المعتز

٢- الصولي

٣- الأماصي

### الفصل الثالث : أبوتمام في ورقات المحررين

- ١- استمرار معايير الفكر البلاغي والنقد القديم
- ٢- معيارية الحتمية العالمية
- ٣- الدراسات النقدية الحديثة

## الفصل الاول

### أبو تمام ومياريبة النقد العربي

- ١ - معايير الرواة واللغويين .
- ٢ - معايير أدباء الكتاب .
- ٣ - المعايير المستمدة من أحكام البلاغة .

شكلت الحركة النقدية التي دارت حول أبي تمام جزءاً من الصراع الذي دار بين حرية الشاعر في الابداع ومعيارية النقد العربي ، ذلك أن الشاعر قد ظل في مختلف عصور الادب يحس بأنه محاصر بالمعايير المختلفة فهو مطالب بالخضوع لقواعد النحو والصرف والانقياد لأسس النقد والبلاغة والطاعة للذوق الحضاري والتمسك بالصرف الاجتماعي والتحرك في نطاق العقل والمنطق .

وقد كشف لنا الآمدي عن ذلك التوتر العنيف بين الشاعر والنقاد حينما قال عن أبي تمام ( وأظنه سمع بما روي عن عمر بن الخطاب رضى الله عنه فسى زهير بن أبي سلمى لما قال فيه : " كان لا يعاظر بين الكلام ولا يتبع حوشيه ولا يمدح الرجل إلا بما في الرجال " فلم يرتض ما قاله عمر وأحب ان يستكسر مما زمه وهابه ) (١) . كما تكشف لنا عبارة الآمدي عن احساس النقاد بأن شعر أبي تمام يصطدم اصطداماً عنيفاً ومباشراً مع معاييرهم النقدية ، ولهذا ثاروا عليه وأثاروا من حولهم حركة نقدية تعتبر من أنشط حركات النقد العربي ، غير أنه مع احساسهم بخروج أبي تمام على معايير الشعر لديهم أحسوا بعظمة شعره وأصالة فكره فكان بذلك شاعراً محيراً دفع أحد هؤلاء النقاد أن يصفه قائلاً " إما أن يكون هذا الرجل أشعر الناس وإما أن يكون الناس جميعاً أشعر منه " (٢) .

( ١ ) الآمدي : الموازنة ج ١ ص ٢٩٣ .  
 ( ٢ ) الصولي : أخبار أبي تمام : ص ٤٥ .

وقد كانت المعايير التي تناولت شعر أبي تمام تنبع من بيئات مختلفة  
 نستطيع أن نحصرها في بيئات ثلاثة : العلماء الرواة .. أدباء الكتاب ..  
 البلاغيون . وقد كانت كل بيئة من هذه البيئات تنحون نحو خاصا ففى  
 تناولها للشعر فاذا كانت بيئة العلماء الرواة تؤكد على ضرورة مراعاة قوانين  
 الموروث الشعري عند العرب ، فان بيئة أدباء الكتاب قد اهتمت بالذوق  
 العام والجانب الايصالى للغة وقرنت بين الرسالة والقصيدة ، فى الوقت  
 الذى حاول فيه المناطقة والمتكلمون ورجال البلاغة تطبيق المقولات العقلية  
 على الشعر وإجراء جملة مجرى القضايا مما أفضى بهم إلى التعلق باحتمالات  
 الصدق والكذب وكذلك قرنوا بين الشعر والخطابة فانتهوا إلى ما انتهى إليه  
 الكتاب من اهتمام كلى بالمخاطب وضرورة مراعاة المقام ومقتضى الحال .

ولم تكن الحدود بين معايير تلك البيئات صارمة ان أنها أشبه ما تكون  
 بالأصول التى يصدر عنها الموقف فى تناول النص الشعري إذ سرعان ما ألت  
 نظراتهم النقدية الى ما عرف باسم " عمود الشعر " الذى اتفقوا على أن أباتام  
 قد خرج عنه .

.....

- ١ -

حينما هتف ابن الاعرابى قائلا " ان يكن هذا شعرا فما قالته الصرب  
 باطل " (١) فإنما كان يعتبر تعبيراً متطرفاً عن احساسه باختلاف شعر أبي تمام

(١) الصلوى : المصدر السابق ص ٢٤٤ .

عن شعر القدماء ، ولم يستطع أن يتلمس الوشائج العريقة التي تربط بين  
الشعريين ، ولما لم يكن بوسعهم أن يتقبلها معا لم يكن له بد من اسقاط  
أحدهما لقبول الآخر ، ولهذا وضع شعراً أبي تمام في مواجهة الشعراء  
العربى كله .

وإذا كان ابن الأعرابي قد عبر تعبيراً متطرفاً عن هذه المفارقة بين  
الشعريين متخذاً إياها سبباً لاسقاط شعر أبي تمام أو النيل منه ، فإن جانباً  
كبيراً من جهود النقاد كان شرحاً لهذه العبارة إن كان أقل تعميماً وأخسفاً  
تعصباً فهو موافق لها في المنطلق والفاية فقد أخذ النقاد يقلبون شعراً  
أبي تمام يستخلصون منه ما لا يوافق مذهب العرب من ألفاظ وتراكيب  
وأخيلة ومعان متخذين من هذه المفارقة سبباً كافياً لرد كثير من شعره فكتب  
جعلت منه أمراً مشكلاً في تاريخ النقد .

وقد كانت أشد الفئات تعصباً للقدماء وانكاراً لإحسان المحدثين هم  
النحاة واللغويون ، والعلّة في ذلك حاجتهم من الشعر إلى الشواهد وقلة  
ثقتهم فيما يأتي به المولدون المحدثون ثم صارت لاجبة كما يقول ابن رشيق  
في الحمدة (١) ، من ذلك ما رواه أبو عمرو بن أبي الحسن الطوسي من أن أباه  
وجه به إلى ابن الأعرابي ليقرأ عليه أشعاراً وكان أبو عمرو معجباً بشعر أبي تمام  
فقرأ عليه من أشعار هذيل ثم قرأ أرجوزة أبي تمام على أنها لبعضهم

(١) ابن رشيق : الحمدة ج ١ ص ٩١ .



شعراء هذيل :

وإذ لِعَدْلُهُ فِي عَدْلِهِ فَظَنَّ أَنِّي جَاهِلٌ مِنْ جَهْلِهِ  
 حتى أتمها فقال له ابن الأعرابي : أكتب لي هذه ، فكتبها له ثم قال له  
 أبو عمرو : أحسنه هي ؟ قال : ما سمعت بأحسن منها ، وحينما أخبره  
 أنها لأبي تمام طلب منه أن يخرقها . (١)

غير أن الهم النقدي لم يلبث أن أدرك أن ثمة فرقا بين ما يحتج به  
 من الشعر وما يستحسن منه وأنه لا يمكننا أن نتخذ معيارا واحدا في تناولنا  
 للشعرين ، ومن هنا نص ابن قتيبة على العلماء في عصره أنهم يستجيبون  
 الشعر السخيف لتقدم قائله ويرذلون الشعر الرصين ولا عيب له إلا أنه قيل  
 في زمانهم (٢) ، وقد تحدث ابن المعتز عن هذا الموقف فقال : " وهذا  
 الفعل من العلماء مفراط القبح لأنه يجب ألا يدفع احسان محسن عدوا  
 كان أوصديقا وأن تؤخذ الفائدة من الرفيع والوضيح (٣) وقد جاءت عبارته  
 السالفة تعليقا على قصة ابن الأعرابي وأرجوزة أبي تمام ، وقد علل الصولي  
 موقف هؤلاء النقاد بأنه صادر عن جهلهم لهذا الشعر الجديد فقال  
 " . . . وفر العالم منهم من قوله ، إذا سئل أن يقرأ عليه شعر بشارة

- 
- ( ١ ) الصولي : أخبار أبي تمام ص ١٧٦ .  
 ( ٢ ) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ص ٥ .  
 ( ٣ ) الصولي : المصدر نفسه ص ١٧٦ .

وأبو نواس وأبو تمام وغيرهم ، من " لا أحسن " إلى الطعن وخاصة على  
أبي تمام لأنه أقر بهم عهدا وأصعبهم شعرا . (١)

غير أن النقاد الذين استطاعوا أن يفلتوا من سيطرة المعيار الزمني  
للجودة والرداءة ظلوا يبرزون تحت وطأة المعايير التي استخرجوها من  
أشعار القدماء وأصبح حسن الشعر يقاس بمدى اتساقه مع أشعار الأوائيل  
ابتداءً من اختيار اللفظة وانتهاءً بتركيب القصيدة (٢) ، فقد كان من أهم  
أسباب رفض المذهب الجديد الذي تجلى بوضوح عند أبي تمام أن " العرب  
لا تنظر في أعطاف شعرها بأن تجنس أو تطابق أو تقابل فتترك لفظة للفظة  
أو معنى لمعنى كما يفعل المحدثون " (٣) وإنما كان الشاعر العربي يسعى  
إلى " شرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته وتسلم قصب السبق لمن  
وصف فأصاب وشبه فقارب . . ولا تحفل بالابداع والاستعارة إذا حصل لها  
عمود الشعر ونظام القريض ، وقد كان يقع ذلك خلال قصائدها ويتفق  
لها في البيت بعد البيت على غير تعمد وقصد " (٤) ولقد كان الحماح  
أبي تمام على الاستعارة أمرا مخالفا لما عهد من إثارة الشاعر القديم للتشبيه  
حتى عد قدامة بن جعفر التشبيه غرضا من أغراض الشعر وأصلا من  
أصوله (٥) ، ولهذا كانت قضية الاستعارة مدارا لكثير من النقد الذي دار حول

( ١ ) الصولي : المصدر السابق ص ١٥ .

( ٢ ) انظر ما كتبه ابن قتيبة في الشعر والشعراء ص ١٦ وما بعدها عن عدم جواز  
خروج الشاعر المحدث عن أقسام القصيدة عند الشعراء الاوائل .

( ٣ ) ابن رشيق : العمدة ج ١ ص ٨٣ .

( ٤ ) الجرجاني : الوساطة ص ٣٤ .

( ٥ ) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص ١٢٤ .

أبي تمام لأنه أكثر منها أولاً ثم جاء بما جاء به خارجاً عن ما ألفه العرب منها . قال صاحب الصناعتين بعد أن عاب مجموعة من استعارات أبي تمام " وقد جنى أبو تمام على نفسه بالإكثار من هذه الاستعارات وأطلق لسانه فيها وأكد له العجة على نفسه " (١) وقد كان أبو هلال العسكري يحس في قرارة نفسه أنه ينطلق في أحكامه على الاستعارات من منطلق تأثرى ذاتي لا يستند إلى تعليل وذلك عند ما قال " وليس لحسن الاستعارة وسوء الاستعارة مثال يعتمد وإنما يعتبر ذلك بما تقبله النفس أو تردّه وتعلق به أو تنبوعه " (٢) ، غير أن الآمدى في حديثه عن استعارات أبي تمام أوضح أن العلة في رد أكثر هذه الاستعارات إنما يعود إلى بعدها وغبابتها وصعوبة تصور حقيقة العلاقات بين أجزائها لأنه كان يرى أن العرب إنما استعارت المعنى لما ليس له إذا كان يشبهه في بعض أحواله ، أو كان سبباً من أسبابه فتكون اللفظة المستعمارة حينئذ لا ثقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه " (٣) .

وفي ضوء هذا الإدراك للعلاقات بين أجزاء الاستعارة بدأت استعارات أبي تمام نابية جافية فرفضوا أكثرها لأنه ما قاله أحد من الشعراء ولم يسمع بمثله في شعر العرب .

ولم تقف المسألة عند حدود الاستعارات وإنما تعدت إلى المعانسي

( ١ ) أبو هلال العسكري : الصناعتين ص ٣١٥ .

( ٢ ) المصدر نفسه ص ٣٠٩ .

( ٣ ) الآمدى : الموازنة ج ١ ص ٢٦٦ .

فانذا قال أبو تمام: (١)

أَجْدِرُ بِجَمْرَةٍ لَوْحَةٍ أَطْفَأُهَا      بِالذَّمِّ مَعِ أَنْ تَزْدَادَ طَوْلَ وَقَوْلِهِ

قال الأمدى: " هذا خلاف ما عليه العرب وضد ما يعرف من معانيها لأن المعلوم من شأن الذم أن يطفىء الغليل ويبرد حرارة الحزن ويزيل شدة الوجد ويعقب الراحة وهو فى أشعارهم كثير موجود ينحى به هذا النحو من المعنى " (٢) ثم أشار بالمحدثين الذين لم يخرجوا عن هذا السبيل ومنهم أبو تمام نفسه فى أبيات أخرى له ، وطالب أبا تمام بالسير دائما على هذا المنهج المؤلف الذى جرت عليه عادة الشعراء ، ناعيا عليه الخروج عنه قائلا: " لو كان اقتصر على هذا المعنى الذى جرت العادة به فى وصف الذم لكان المذهب الصحيح المستقيم ولكنه استعمل الأغراب فخرج إلى ما لا يعرف فى كلام العرب ولا مذاهب سائر الأمم " (٣) وانتقد قوله (٤):

أَمْرَ التَّجْلُدِ بِالتَّلْدِ حَرْقَةً      أَمْرًا جَمُودًا مَوْعَةً بِسَجُومٍ

فقال " أى لفظ أسخف من أن يجعل الحرقه آمرة ، وإن كان ليس بخطأ ، وإنما العادة فى مثل هذا أن تكون باعثة أو جالبة أو نحو هذا وأما الأمر

( ١ ) الديوان بشرح التبريزى ج ١ ص ٢٨٧ ، وهو من قصيدة فى مدح أحمد بن

أبي داود مطلعها :

أَرَأَيْتَ أَيُّ سَوَالِفٍ وَخَسَدٍ      عَنَّا لَنَا بَيْنَ اللُّوَى فَرْزُودٍ

( ٢ ) الأمدى : الموازنة ج ١ ص ٢٠٩ .

( ٣ ) المصدر نفسه ج ١ ص ٢١١ .

( ٤ ) الديوان بشرح التبريزى ج ٣ ص ٢٦١ وهو من قصيدة فى مدح إسحاق بن

إبراهيم مطلعها :

يَارَبِيعَ لَوْ رَمَعُوا عَلَى ابْنِ هَمُومٍ      مَسْتَسْلِمٍ لَجُوىِ الْفِرَاقِ سَقِيمٍ

فليس هذا موضعه " (١) . وفي هذا النص اعتراف بأن الخروج عن المألوف كلف لرد المعنى وإن كان صحيحا .

وقد اهتمكم إلى العرف كذلك في رفض كثير من ألفاظ شعر أبي تمام لأنها خرجت عن الاستعمال الذي اعتيد سماعها فيه ، وقد عد ابن سنان الخفاجي من شروط فصاحة الكلمة " أن تكون جارية على العرف العربي الصحيح غير شاذة " (٢) . وتحدث العسكري عن هذا الموضوع مؤكدا أن الخروج عن الطريقة المشهورة والنهج السلوك ردي على كل حال " (٣)

وقد كانت وسيلة المدافعين عن أبي تمام تتركز على إنكار هذا البعد والخرابة ومحاولة تلمس أصول قديمة لما أنكر عليه ، يقول الصولي : " إن المتأخرين إنما يجرون بريح المتقدمين ويصبون على قوالهم ويستمدون بلعابهم وينتجعون كلامهم " (٤) ومن نماذج دفاعه عن أبي تمام قوله " عابوا - أعزك الله قوله في قصيدته التي أحسن فيها كل الإحسان ومدح بها المعتصم وذكر فتح عمورية وأول هذه القصيدة :

(٥)  
السيف أصدق أنباء من الكتب      في حده الحد بين الجد واللعب

- 
- (١) الآطى : الموازنة ج ١ ص ٢٢٢ .  
 (٢) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ص ٦٨ .  
 (٣) العسكري : الصناعتين ص ١٥٥ .  
 (٤) الصولي : أخبار أبي تمام ص ١٧ .  
 (٥) الديوان بشرح التبريزي : ج ١ ص ٤٠ وهو مطلع قصيدته في مدح المعتصم .

فما بوا قوله فيها :

تَسْمُونَ أَلْفَا كَأَسَادِ الشَّرِّ نَضَجَتْ جُلُودُهُمْ قَبْلَ نَضَجِ التَّيْنِ وَالْمِنْبِ

فإذا كان هذا لأن التين والمنب ليس ما يذكر في الشعر وأنه مستهجن فقد قال ابن الرقيات :

سَقِيَا لَحْلَوَانَ ذِي الْكُرُومِ وَمَا صَنَفَ مِنْ تَيْنِهِ وَمِنْ عِنْبِيهِ

وأشد الفراء في مد المنب :

كَأَنَّهُ مِنْ شَرِّ الْبَسَاتِيْنِ الْعِنْبَاءُ الْمُتَقَى وَالتَّيْنِ

وإن كان العيب لم خصهما دون غيرهما ؟ فقد كان يجب أن يتعلم هؤلاء أولاً ويطلبوا ثم يتكلمون ويعيرون (١)

كان أعز مطلب عند النقاد هو أن يكون الشاعر أليفاً وشعره مألوفاً غير خارج عن العادة والعرف فكانوا على طرف النقيض من أبي تمام الذي كان لا يكره شيئاً كما يكره المألوف ، فالإلف لديه ينتزع الحياة من الأشياء ويتركها جثة هامدة ، يقول : (٢)

وَرَاكِدُ الْهَمِّ كَالزَّمَانَةِ وَالْبَيْتُ إِذَا مَا أَلْفَتَهُ رَمَسَ (٣)

(١) الصولي : أخبار أبي تمام ص ٣١

(٢) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٢٢٥ وهو من قصيدة في ممدح الحسن بن وهب مطلعها :

هَلْ أَثْرٌ مِنْ دِيَارِهِمْ دَعَسُ هَيْثُ تَلَاقَى الْجِرَاعُ وَالْوَهْسُ

(٣) الزمانه : الزمن الذي لا يبرح .

وتكرار الأشياء يسلبها قيمتها ويعيد لها تافهة لا قيمة لها ، يقول (١) :

كُلُّ شَيْءٍ نَعَتْ إِذَا عَادَ . . .

ومن هنا فان القصيدة لديه أكرم من أن تكون تكرارا لما سبق لأنها (٢) :

مَنْزُهَةٌ عَنِ السَّرِقِ الْمَوْرِيٍّ      مَكْرَمَةٌ عَنِ الْمَعْنَى الْمَعَارِيٍّ

والاغتراب يرتبط ارتباطا وثيقا بالتجدد ( اغترب تتجدد ) (٣) وهذا التجدد يكسر طوق الإلف ، ولهذا كان أبو تمام كثير الإلحاح على وصف شعره بالخرابة .

أولى المشكلات التي واجهت أبا تمام أنه كان محدثا في عصره ومصررا على أن يكون محدثا في شعره ، وكانت البيئة النقدية حوله تتراوح بين ناقد لا يقيم للشاعر المحدث وزنا وناقد يقدر هذا الشاعر إن كان شعره لا يخرج عن المعايير النقدية التي استخلصت من أشعار القدماء ، وقد لخص الدكتور طه حسين هذه النقطة في قاعدتين فقال : " الأولى : أن أبا تمام يخالف

( ١ ) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ٣٦٦ وهو من قصيدة في مدح ابن ابي

د لاد مطلعها :

سَعِدَتْ غَرَبَةُ النَّوَى بِسَمَاءٍ      فَهِيَ طَوْعُ الْإِتْهَامِ وَالْإِنْجَادِ

( ٢ ) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ٣٨٢ وهو من قصيدة في مدح ابن ابي

د لاد مطلعها :

سَقَى عَهْدَ الْحَيِّ سَبِيلَ الْمَهَارِ      وَرَوْضَ حَاضِرٍ مِنْهُ وَمَا

( ٣ ) يقول أبو تمام ( الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٢٣ / )  
وطول مقام المرء في الحق مخلوق      لديا جتية فاغترب تتجدد

قواعد اللغة لأنه متعمق في المعاني فيضطره هذا التعمق إلى أن يحمل  
اللغة أكثر مما تطيق ولا يجوز للمحدثين أن يتصرفوا في اللغة . . . والقاعدة  
الثانية : التي كان النقاد يصدرن عنها في نقد أبي تمام أنه كان يأتسوا  
بأشياء لم تألفها العرب في شعرها \* (١)

—•—

-----  
(١) د . طه حسين : من حديث الشعر والنثر ص ١٠٥ .



لم تكن المشكلة التي أثارها شعر أبو تمام صادرة عن اصطدام هذا الشعر بتقاليد القصيدة العربية فحسب ، ذلك أننا لانبث أن نجد فئة أخرى من النقاد تحس أن شعر أبو تمام في كثير من نقاطه يشكل نغمة نهاز لا يستسيغها الذوق الحضاري المترف ، فقد وجدوا فيه ألفاظا غريبة لم يألوها وألفاظا أخرى صعبة على اللسان ثقيلة على الأذان ، ووجدوا في معانيه دقة وغموضا يضطر السامع إلى شيء غير قليل من التفكير ، وأنكروا عليه الخروج في غير موضع على مقتضى الحال وعدم مراعاة المقام حتى واجهه الممدوحين بما يكرهون ووصفهم بما لا يستسيغون .

وإذا كان خروج أبو تمام على تقاليد الشعر القديم سببا لرفض كثير من شعره عند اللغويين والنحاة ومن سار في تيارهم فإن أخذه بمذهب الأعراب وما تضمنه شعره من ألفاظ غريبة وتراكيب كان سببا في رفض بعضهم شعره عند فئة أخرى هم أدباء الكتاب ومن سار على مذهبهم .

ولكي ندرك الأساس الذي انطلقت منه المعايير التي احتكم إليها أولئك النقاد وما قاموا به من تنقيح اجتماعي للغة ، علينا أن نتذكر طبيعة عملهم وما يفرضه عليهم من اهتمام كامل بالجانب الايمالي للغة ومن التحلي بالذوق الحضاري المترف الذي يفرضه عليهم طبيعة صلتهم بالخلفاء والوزراء والقضاة وعليا القوم وساداتهم ، وليس غريبا أن نجد ابن رشيق يصفهم قائلا " والكتاب

أرق الناس في الشعر طبعاً وألمحهم تصنعاً وأحلامهم ألفاظاً وألطفهم معاني  
وأقدرهم على تصرف وأبعدهم من تكلف" (١) وقد جاءت معاييرهم نابعة من  
هذه السمات مركزة على التناسب والعدوية وسهولة المخرج ومراعاة أصول  
اللباقة الاجتماعية ، وخير نموذج لهذه المعايير هذه القصة التي يرويها  
ابن رشيقي في العمدة حينما قال " تكلم قوم في الشعر عند أبي الصقر  
اسماعيل بن بلبيل من حيث لا يعلمون فكتب إليه أبو العباس الناشي :

لعن الله صنعة الشعر ما إذا      من صنوف الجهال فيه لقينا  
يؤثرون الفريب منه على ما      كان سهلاً للسامعين مينا

.....

انما الشعر ما تناسب في النظم      وإن كان في الصفات فنونا  
فأتى بعضه يشاكل بعضاً      قد أقامت له الصدور المتونا  
كل معنى أتاك منه على ما      تتمنى لولم يكن أن يكونا  
فتناهى عن البيان إلى أن      كاد حسنا يبين للناظرينا  
فكان الألفاظ فيه وجوه      والمعاني ركن فيه عيوننا  
فأنتا في المرام حسب الأمانى      فيجلى بحسنه المنشد يننا  
فإذا ما مدت بالشعر حراً      رمت فيه مذهب المسهبينا  
فجعلت النسب سهلاً قريباً      وجعلت المديح صدقا مينا  
فتكبت ما تهجن في السمع (م)      وإن كان لفظه موزوننا

عَفَتَ فِيهِ مَذَاهِبَ الْمَرْفُثِينَا	وَإِذَا مَا قَرَضَتْهُ بِهَجْجَاءٍ
وَجَعَلَتَ التَّعْرِيفَ فِيهِ دَفِينَا	فَجَعَلَتَ التَّصْرِيحَ فِيهِ دَوَاءً
دَيْنَ يَوْمِ اللَّبِينِ وَالظَّاعِنِينَا	وَإِذَا مَا بَكَيْتَ عَلَى الْفَسَا
كَانَ مِنَ الدُّمَعِ فِي الْعَيْونِ مِصُونَا	حُلَّتْ دُونَ الْأَسَى وَذَلَّلَتْ مَا
وَعِدَا وَالصَّعْمَةَ لِينَا	ثُمَّ إِنَّ كُنْتَ عَاتِبًا شَبْتًا فِي السَّمْعِ
حَذِرَا آمَنَا عَزِيزًا مَهِينَا	فَتَرَكْتَ الَّذِي عَبْتَ عَلَيْهِ
وَلَنْ كَانَ وَاضِحًا مَسْتَبِينَا	وَأَصْحَى الْقَرِيضَ مَا قَاتَ فِي النِّظْمِ
وَإِذَا رِيمَ أَعْجَزَ الْمُعْجَزِينَا" (١)	وَإِذَا قِيلَ أَطْمَعَ النَّاسَ طَمْرًا

وأبيات الناشئ السابقة تفتق مجموعة من القضايا ما لبثت أن أصبحت المحور الذي دارت حوله كثير من مباحث البلاغة .

فمن أول المعايير التي اهتمكم اليها هؤلاء النقاد والكتاب المعيار الصوتي فنقد ألفاظ الشعر فقد فصلوا بين اللفظ ومعناه فتحولت الكلمات لديهم إلى أصوات تطرب لها الأذن ، فنمت اللفظ الجيد عند قدامة بن جعفر " أن يكون سمحا سهلا مخارج الحروف من مواضعها عليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة " (٢) ، وشرط القافية الجيدة " أن تكون عذبة سلسة المخرج " (٣) وكراهة الكلمة وعدم كراهتها يرجعان إلى طيب النظم وعدم طيبه

(١) ابن رشيق : المصدر السابق ج ٢ ص ١١٤ .

(٢) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص ٧٤ .

(٣) المصدر نفسه ص ٨٦ .

لا إلى نفس اللفظ (١) وقد أدى هذا الفصل بين اللفظ ومعناه إلى النظر إلى الشعر على أنه مجرد أنغام تتطرق حاسة السمع حتى ارتبطت وظيفته الشاعر بوظيفة المطرب ، يقول ابن رشيق في العمدة " وقال أبو محمد الحسن بن علي بن وكيع وقد ذكر أشعار المولدين : إنما تروى لعدوينة ألفاظها ورقتها وحلاوة معانيها وقرب مأخذها . . . وإنما تكتب أشعارهم لقربها في الافهام وأن الخواص في معرفتها كالعوام فقد صار صاحبها بمنزلة صاحب الصوت المطرب ، يستميل أمة من الناس إلى استماعه وإن جهل الألمان وكسر الأوزان " (٢) .

وهذا المعيار الصوتي النابع من الذوق الحضاري صادروا كغيرهم من ألقاظ الشعر قديمه وحديثه لأنهم أحسوا فيها ثقلا على السمع أو صعوبة عند النطق ، وكان نصيب أبي تمام من هذا النقد وافرا لانه " حاول من بين المحذنين الاقتداء بالواثل في كثير من ألقاظه فحصل على توعير اللفظ فقبح في غير موضع من شعره " (٣) كما يقول الجرجاني ، وقد عقد الآمدي بابا لهذه القضية قال في مطلعته " وهذا باب في سوء نسجه وتعقيد نظمته ووحش ألقاظه ، وما أكثر ما تراه من ذلك وتجده في شعره " (٤) وقد جاء نقدهم لألقاظه نقدا انطباعيا تأثريا ترددت فيه عبارات " كلام بغيض " .

(١) السعد التفتازاني : شروح التلخيص ج ١ ص ٩٤ .

(٢) ابن رشيق : العمدة ج ١ ص ٩٢ .

(٣) الجرجاني : الوساطة ص ١٩ .

(٤) الآمدي : الموازنة ج ١ ص ٢٩٣ .

" غريب مستكره " " لا أحب " " أنا أكره قوله " .. وهكذا ..

وقد اتصلت بهذه المسألة مسألة أخرى دارت حول الإلف والغرابية في الألفاظ ذلك أنه انطلاقاً من الاهتمام الكلي بالجانب الإصالي للغة سواء في بيئة الكتاب أو بيئة المتكلمين فقد اشترطوا أن يكون الشعر واضحاً مبيناً عن غرضه كاشفاً عن مراده وهذا الوضوح يشمل اللفظ المفرد والتركيب والمعنى فقد اشترطوا في الكلمة أن تكون واضحة معروفة لا يحتاج السامع في إدراكها إلى سؤال أو مراجعة فمقياس غرابة الكلمة " أن تكون الكلمة وحشية لا يظلم معناها فيحتاج في معرفتها إلى من ينقدها في كتب اللغة المسبوطة " (١) . ومن الأمثلة على ذلك ما نقله المرزبانى في الموشح عن رسالة ابن المعتز في أبي تمام " ومن استعماله الغريب الذي كان يستبشع مثله من المجاز ورؤبة قوله : يصف ظبية

تَقْرُو بِأَسْفَلِهِ رِيوَالاً غَضَّةً      وَتَقِيلُ أَعْلَاهُ كِنَاساً فَوْفَا

وقوله .. وقوله .. ولم نعلم من هذه الألفاظ شيئاً غير أنها من الغريب المصدود عنه " (٢) .

ولهذه العلة عدواً من الفصاحة أن يتجنب الشاعر الألفاظ المشتركة قال العسكري في الصناعتين شارحاً فكرة الحكيم الهندي عن إسقاط مشتركات

(١) القزويني : الايضاح ص ٤٠٤ .  
(٢) المرزبانى : الموشح ص ٢٨٠ .

الألفاظ \* وتخرجه من الشركة ، فهو أن يريد الإبانة عن معنى فيأتى  
بألفاظٍ لا تدل عليه خاصة بل تشترك معه فيها معانٍ أخر فلا يصرّف  
السامع أيها أراد وربما استبهم الكلام في نوع من هذا الجنس حتى لا يوقف  
على معناه الا بالتوهم . . ومثله قول أبي تمام :

وقمنا فقلنا بعد أن أفرد الثرى به ما يقال في السحابة تطلع  
فقول الناس في السحاب اذا أطلع على وجوه كثيرة فمنهم من يمدحه ومنهم من  
يذمه ومنهم من كان يحب إقلاعه ومنهم من يكره إقشاعه على حسب ما كانت  
حالاتها عنده ومواقفها منه ، فلم يبين بقوله " ما يقال في السحابة تطلع " معنى  
يعتمده السامع . . وأما ما يستبهم فلا يعرف معناه الا بالتوهم فهو مثل  
قول أبي تمام :

جَهْمِيَّةُ الأوصافِ الا أَنهَمِمْ      قد لَقَبُوها جَوْهرا لاشياءِ  
فوجه الاشتراك في هذا أن للجهم مذاهب كثيرة وآراء مختلفة متشعبة  
لم يدل فحوى كلام أبي تمام على شيء منها يصلح أن يشبه به الخمر وينسب  
اليه الا أن يتوهم المتوهم فيقول انما أراد كذا وكذا من مذاهب جهم من  
غير أن يدل كلامه منه على شيء بعينه ، ولا يعرف معنى قوله : قد لقبوها  
جواهر الاشياء الا بالتوهم \* (١) .

ومما يتصل بهذا الذوق الحضارى المترف وما يشترطه في الشعر من  
سلاسة في اللفظ وإلف في المعنى أنهم استقبحو ذكر بعض الأعلام للأماكن

( ١ ) أبو هلال العسكري : الصناعتين ٣٩ ، ٤٠ .

والأشخاص يقول الخفاجي " ولهذا كله اعتمد الحذاق من الشعراء على اختيار أسماء المنازل والنساء في الفزل وتجنبوا ما لا يحسن لفظه للشروط التي ذكرناها . . واستقبحوا قول أبي تمام :

يقول أناس في حِينَا عَايِنُوا  
عَمَارَةَ رَحْلِي مِنْ طَرِيفٍ وَتَالِدِ

وقالوا : ما الفائدة من ذكر حِينَا ؟ وليس أبو تمام مضطرا الى ذكر الموضوع الذي قيل له فيه هذا " (١) . . وابن سندان الخفاجي ينسى في انسياقه وراء هذا المعيار أن " حِينَا " ، هذا المكان لم يزد شَرَّاح الديوان على قولهم فيه بأنه " موضع " يتصل في غرابته بجملته النكرات التي تلوح في مطلع القصيدة طالعة من المجهول ، فهو من سبيل تنكير " كنز " و " غارة " و " عمارة الرحل ، المجهولة المصدر والحامى الذي غاب عن قومه وأولئك " الناس " الذين يأتون من المجهول فيحاورون الشاعر ليكشف لهم عن المعلوم وهو " خالد " يقول أبو تمام (٢) :

يَقُولُ أَنَا فِي حِينَا عَايِنُوا  
أَصَادَفْتُ كَنَزًا أَمْ صَبَحْتَ بِغَارَةٍ  
عَمَارَةَ رَحْلِي مِنْ طَرِيفٍ وَتَالِدِ  
ذَوِي غَرَّةٍ حَامِيَهُمْ غَيْرُ شَاهِدِ  
وَلَكِنِّي أَقْبَلْتُ مِنْ عِنْدِ خَالِدِ  
فَقُلْتُ لَهُمْ لَا ذَا وَلَا ذَا كَدِيدِنِي

( ١ ) ابن سندان الخفاجي : سر الفصاحة ص ٥٩ .  
( ٢ ) الديوان بشرح التبريزي : ج ٢ ص ٥ وهي من أبيات في مدح خالد بن يزيد الشيباني .

ويستمر ابن سنان في نقده التأثرى فيقول " ولا أحب تسمية أبي تمام  
صاحبه علائه ، ونداءه بالترخيم في قوله :

قف بالأسول الدارسات علائنا      أضحت هبال قطينهن رثانا  
ولن كان الرؤي قاده الى ذلك فليت شعري من حظر عليه القوافي واقتصر على  
الثاء وحدها دون غيرها من الحروف " (١) .

وكما اشترطوا الوضوح في اللفظ فقد اشترطوه في التركيب فمن فصاحة  
التأليف " أن لا يكون في الكلام تقديم وتأخير حتى يؤدي ذلك الى فساد  
معناه واعرابه في بعض المواضع " . (٢)

ومن شروط الفصاحة أن يكون معنى الكلام واضحا جليا لا يحتاج الى فكر  
في استخراجه وتأمل لفهمه ، وسواء كان ذلك الكلام الذي لا يحتاج الى فكر  
منظوما أو منشورا " (٣) وحطهم اتخان الوضوح غاية على أن يرفضوا المعنى  
الدقيق وذلك " لأن الغاية في تدقيق المعاني سبيل الى تعميته وتعميصة  
المعنى لكه " (٤) ولذا كان من وجوه إشاراتهم بأشعار المولديين  
" قربها من الأفهام وأن الخواص في معرفتها كالعوام " (٥) وقد عاب صاحب

( ١ ) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ص ٦٢ .

( ٢ ) المصدر نفسه ص ١٠١ .

( ٣ ) المصدر نفسه ص ٢١٩ .

( ٤ ) ابوهلال العسكري : الصناعتين ص ٣٥ .

( ٥ ) ابن رشيق : العمدة ج ١ ص ٩٢ .



الصناعتين عدة أبيات لأبي تمام (١) منها قوله :

خان الصفاء أخ خان الزمان أخواً      عنه فلم يتخون جسمه الكمد<sup>(٢)</sup>  
و يوم أفاض جهوى أفاض تمزيباً      غاض الهوى بهوى حجاجه المزد<sup>(٣)</sup>  
وسواها . . .

وقد أحس عبد القاهر الجرجاني بين اشتراط الوضوح وبين قوله :  
" وما كان منه - أى المعنى - ألطف كان امتناعه عليك أكثر وإبائه أظهر  
 واحتجنا به أشد " (٤) أحس بالتعارض بين الغموض كقيمة واشتراط الوضوح  
 ولم يستطع أن يقدم حلاً للإشكال فلجأ الى اتخاذ مقدار التفكير هذا  
 للمسألة فالمدوم إنما ذم لأنه " أهوجك الى فكر زائد على المقدار الذى يجب  
 فى مثله " (٥) ومثل لذلك بقول أبي تمام : (٦)

ثانيه فوكبد السماء ولم يكن      لاثنين ثانٍ إذ هما فى الفجار

- 
- ( ١ ) ابوهلال العسكري : الصناعتين ٣٥ ، ٣٦ .  
( ٢ ) الديوان شرح التبريزي ج ٤ ص ٧٤ وهو فى الديوان " كان الزمان له  
أخواً " وهو فى قصيدة فى رثاء بنى حميد .  
( ٣ ) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٤٦ وهو من قصيدة فى مدح المأمون .  
( ٤ ) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ج ١ ص ٢٦٤ .  
( ٥ ) المصدر نفسه ج ١ ص ٢٦٧ .  
( ٦ ) الديوان بشرح التبريزي ج ٣ ص ١١ وهو من قصيدة فى مدح المعتصم  
بالله .

(١) وقوله

يدي لمن شاء رهن لم يذق جرعا من راحتك درى ما الصاب والعسل

وإذا بلغت المعايير النقدية من الذاتية هذا الحد الذى يحتاج فيه إلى قياس مقدار الفكر فانها لن تفضى بنا إلا إلى الاضطراب وإنما أوقفهم فى ذلك خلطهم بين الشعر والنثر فنظروا إلى الشعر من الجانب الايصالى على أنه كلام يراد به نقل معنى من المعانى فتقاس قيمته بمدى إخلاصه ويسر نقله لهذا المعنى . وقد كان أبو اسحاق الصابى أقرب إلى الصواب حينما فرق بين الشعر والنثر فذهب إلى أن الحسن من الشعر ما أعطاك معناه بعد مطاولة ومطاللة والحسن من النثر ما سبق معناه لفظه (٢) . إلا أن ابن سنان الخفاجى غلظه لانه - فيما يرى ابن سنان - " فرق بين النظم والنثر فى هذا الحكم ولا فرق بينهما ولا شبهة تعترض المتأمل فى ذلك والدليل على صحة ما ذهبنا إليه أننا قد بينا أن الكلام غير مقصود فى نفسه وإنما احتيج ليعبر الناس عن أغراضهم ويفهموا المعانى التى فى نفوسهم فاذا كانت الألفاظ غير دالة على المعانى ولا موضحة لها فقد رفض الغرض فى أصل الكلام " (٣) . وهكذا فالشعر ليس سوى كلام غير مقصود فى نفسه وإنما هو كلام يلجأ إليه الناس للتعبير عن أغراضهم .

( ١ ) الديوان بشرح التبريزى ج ٣ ص ١١ وهو من قصيدة فى مدح المعتصم بالله .

( ٢ ) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ص ٢١٢ .

( ٣ ) المصدر نفسه : ٢١٣

لم يدرك أكثر النقاد العرب الفرق بين وظيفة الشعر ووظيفة النثر  
وأن لغة الشعر لها قيمة في حد ذاتها وليست وسيلة أو نشاطا انتقاليا  
يهدف للتعبير عن أفكار ومعان وأغراض كما كان يرى ابن سنان الخفاجسي ،  
ولهذا يجب أن تحافظ على نفسها دون أن تتحول إلى معنى عقلي محدد .

وكان من نتائج نمو النقد الأدبي في بيئة أدباء الكتاب أن شبهوا  
القصيدة بالرسالة من حيث أن لها مقدمة وعرض وخاتمة وفي ذلك يقول  
ابن طباطبا " ان للشعر فصولا كفصول الرسائل فيحتاج الشاعر إلى أن يصل  
كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة " (١) ثم اشترطوا فيها ما يشترط في  
الرسالة والخطبة من أن تكون المقدمة داعية للاستماع مناسبة للغرض والمقام  
وأن يحسن الانتقال منها إلى موضوعه الذي يريد أن يتحدث فيه حتى  
إذا بلغ الخاتمة جعلها مشعرة بالختام والانتباه ، ويقول صاحب الصناعتين  
" الابتداء أول ما يقع في السمع من كلامك ، والمقطع آخر ما يبقى في النفس  
من قولك فينبغي أن يكونا جميعا مؤنقين " (٢) " وإذا كان الابتداء حسنا  
بديما وطيحا رشيقا كان داعية الاستماع لما يجي بعده من الكلام " (٣) وقال  
متحدثا عن بعض الكتاب " قال بعض الكتاب : أحسنوا معاشر الكتاب  
الابتداءات فانهم دلائل البيان ، وقالوا : ينبغي للشاعر أن يحترز في  
أشعاره ومفتتح أقواله ما يتطيرون منه ويستجفي من الكلام كالمخاطبة بالبكاء  
ووصف اققرار الديار وتشتيت الألاف ونمى الشباب ودم الزمان لاسيما في

- 
- ( ١ ) ابن طباطبا : عيار الشعر ص ٢٠ .  
( ٢ ) العسكري : الصناعتين ص ٤٥٥ .  
( ٣ ) المصدر نفسه ص ٤٥٧ .

القوائد التي تتضمن المدائح والتهاني . . فإنما الكلام إذا كان مؤسساً على هذا المثال تطير فيه سا معه وإن كان يعلم أن الشاعر إنما يخاطب نفسه دون الممدوح " (١) وتتضح لنا من هذا النص عدة أمور : أولها : أن هذا الضرب من المعايير النقدية إنما نشأ في بيئة الكتاب وقد نصحوها به انطلاقاً من تجاربهم مع الحكام الذين يكتبون لهم ولهذا سيطرت عليهم فكرة المقام ومقتضى حال المخاطب فقد أدركوا أن " الفطن الحاذق يختار للأوقات ما يشاء كلها وينظر في أموال المخاطبين فيقصد محابهم ويميل إلى شهواتهم وإن خالفت شهوته ويفتقد ما يكرهون سماعه فيتجنب ذكره . . إن الملوك تكره ما ينكد عيشها وينفض لذتها " (٢) والأمر الآخر الذي يتضح لنا من نص العسكري عن بعض الكتاب هو خلطهم بين الشعر والنثر وتساوي وطيفة كل منهما في نظرهم فقد بدت النصيحة موجهة إلى " معاشر الكتاب " ثم ما لبثت أن انحرفت لتتجه إلى الشعراء لأن النظرة إلى الشاعر لم تكن تختلف عن النظرة إلى الكاتب ، والأمر الثالث الذي توضحه لنا نصيحة الكتاب هو أنه مع إدراكهم أن الشاعر قد ينطوي على ذاته ويجرلونها شخصاً آخر يحاوره إلا أنهم لم يسلموا له بذلك لما فيه من مواجهة للممدوح بما يكرهه ولا يستسيغه . وقد عابوا لذلك بعض ابتداءات أبي نواس وأبي تمام والمتنبى وسواهم واستشهدوا على سوء ابتداءات أبي تمام لبعض شعره بهذه القصة " كان أبو العباس عبد الله بن طاهر قد رسم في أمر من يقصده من شعراء

( ١ ) العسكري : المصدر السابق ص ٤٥١ .

( ٢ ) ابن رشيق : الصمدة ج ١ ص ٢٢٣ .

الأطراف أن يؤخذ المديح منه فيعرض على أبي سعيد المكفوف مؤدب ولده  
أولا فما كان يليق بمثله أن يسمعه من قائله في مجلسه أنفذه أبو سعيد إليه  
والقائل له معه فأنشده إياه في مجلسه ، وطالم يكن بالجميل ، أو كان مهجنا  
لم يعرضه ولم ينفذه . . فلما رحل إليه أبو تمام وامتدحه بالقصيدة التي أولها :  
" هُنَّ عَوَادِي يَوْسُفٍ وَصَوَاهِبُهُ . . " رفعت القصيدة الى أبي سعيد ، وكان  
خبر أبي تمام عنده ، فلما قرأ الكاتب عليه أول بيت ووجده :

هُنَّ عَوَادِي يَوْسُفٍ وَصَوَاهِبُهُ      فَعَزَمًا فَقَدَمَا أَدْرَكَ السُّؤْلَ طَالِبُهُ

اغتاظ لذلك وقال للكاتب : ألقها ، أخزى الله حبيبا يمدح مثل هذا  
الملك الذي فاق أهل زمانه كمالا بقصيدة يرحل بها من العراق إلى خراسان  
فيكون أول بيت نصفه مخروم والنصف الثاني عويص ! وتمكن له في نفس  
أبي سعيد كراهة ذلك " (١) وقد عدوا قوله :

كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر . .

من الابتداءات القبيحة وقالوا : لا يقال " كذا فليكن " إلا في السرور " (٢) ، وقال  
بعضهم : يلزم أن يأتي بمحمد بن حميد مقتولا ثم يقول : كذا فليجل  
الخطب وليفدح الأمر (٣) ولا يرى من يدافع عن أبي تمام له مخرجها  
إلا أن ينكر أن يكون هذا البيت أول القصيدة فيلفق هذه القصة التي يرويها  
الصولي قائلا " حدثني أحمد بن موسى قال : أخبرني أبو النخمر الأنصاري

( ١ ) المرزبانى : الموشح : ص ٢٩٣ .

( ٢ ) المصدر نفسه ص ٢٩١ .

( ٣ ) المصدر نفسه ص ٢٧٥ .

عن عمرو بن قنيفة قال : رأيت أبا تمام في النوم فقلت له : لم ابتدأت بقولك :  
 كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر فقال لي : ترك الناس بيتا قبل هذا ،  
 إنما قلت :

حرامٌ لعينٍ أن يجفَّ لها شفرٌ      وأن تطعمَ التغميضَ ما أمكنَ الدهرُ<sup>(١)</sup>

كأنهم استنكروا أن تنبئ القصيدة على حوار أداره الشاعر في عالم الصمت  
 ثم ما لبث أن انفجر في قمة تعقيد الموقف بسقوط البطل ليشكل بدايئة  
 عنيفة انفجارية تبدأ في قمة التوتر الذي يستعين فيه الشاعر بأداة الإشارة  
 " كذا " ليشير بها إلى الحدث في حد ذاته وإلى وقعه على النفوس .

وعدوا من ابتدائه قوله : قدك اتبأربيت في الفلواء<sup>(٢)</sup> ، وقوله  
 خشنت عليه أخت بني خشين<sup>(٣)</sup> ، وقوله : صدقت لها قلبك المستهتر<sup>(٤)</sup> ،  
 وسواها حتى قال محمد بن داود فيما يروى صاحب الموشح " وكانت ابتدئات  
 شعره بشعة " <sup>(٥)</sup> وقال العسكري بعد أن عاب ابتدائه " ولأبو تمام  
 ابتدئات كثيرة تجرى هذا المجرى " <sup>(٦)</sup> .

( ١ ) الصولي : أخبار أبي تمام ص ٢٦٥ .

( ٢ ) هو من مطلع قصيدته في مدح محمد بن حسان الضبي يقول : (الديوان

ج ١ ص ٢٠) :  
 قدك اتبأربيت في الفلواء      كم تعذلون وأنتم سجرائي

( ٣ ) هو من مطلع قصيدته في مدح اسحاق بن ابراهيم ، يقول : (الديوان

ج ٣ ص ٢٩٧) :  
 خشنت عليه أخت بني خشين      وأنجح فيك قول العاذلين

( ٤ ) هو من مطلع قصيدة في عتاب عياش يقول : (الديوان ج ٤ ص ٤٤٩ )

صدقت لها قلبك المستهتر      فبقيت نهب صابرة وتذكر

( ٥ ) المرزبانى : الموشح ص ٢٧٥ .

( ٦ ) العسكري : الصناعتين ص ٤٥٥ .

وماداموا قد حددوا للقصيدة بداية فقد جعلوا لها نهاية وبينهما  
يكنم الفرض من القصيدة الذي يجب أن يحسن التخلص إليه من المقدمة  
التي ابتدأ بها ، قال القزويني " ينبغي للمتعلم أن يتأنق في ثلاثية  
مواضع من كلامه حتى تكون أعذب لفظاً وأحسن سبكاً وأصح معنى ، أحدهما  
الابتداء . . . وأحسنه ما يناسب المقصود ويسمى براعة الاستهلال ، وثانيهما  
التخلص مما شبب الكلام به من نسيب أو غيره إلى المقصود مع رعاية الملازمة  
بينهما ، وقد ينتقل منه إلى ما لا يلائمه ، ويسمى الاقتضاب ، وهو  
مذهب العرب ومن يليهم من المخضرمين . . . وثالثها الانتهاء . . . وأحسنه  
ما آذن بانتهاء الكلام " (١) والذي يلفت النظر في النص السالف ما قاله  
القزويني من أن عملية الربط بين الأجزاء ليست " مذهب العرب " وأن مذهب  
العرب هو " الاقتضاب " ذلك أن فكرة تقسيم القصيدة إلى أجزاء لم تكن  
في ذهن العربي لكي يبحث عن روابط بين هذه الأجزاء فقد كانت  
القصيدة لديه كونا شعريا متكامل (٢) وقد أكد السعد التفتازاني ما قاله  
القزويني فقال " وهذه المواضع الثلاثة ما يباليخ المتأخرون في التأنق  
فيها وأما المتقدمون فقد قلت عنايتهم بذلك " (٣) ومع ذلك فقد عد ابن  
سنان الاقتضاب أمراً مغلا بصحة النسق والنظم وسماه الخروج المنقطع  
فعاب (٤) قول أبي تمام : (٥)

- 
- ( ١ ) القزويني : تلخيص المفتاح ص ٣٨٦ - ٣٩١ .  
( ٢ ) د . لطفى عبد البديع : مقاله في كتاب طه حسين في عيد ميلاده السبعين ص ١٧٣ .  
( ٣ ) السعد التفتازاني : مختصر المعاني : على حاشية تلخيص المفتاح ،  
ص ٣٩٢ .  
( ٤ ) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ص ٢٦١ .  
( ٥ ) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ١٦١ ، وهي من قصيدة في مسدح  
أبي سعيد الشفري مطلعها :  
من سجايا الطلول الا تجيبا فصوابٌ من مقلتي أن تصوبا

لو رأى الله أن في الشيب فضلا جاورته الأبرار في الخلد شيئا  
كل يوم تبدى صروف الليالي خلقا من أبي سعيد غريبا

وقد ارتبط تقسيم القصيدة إلى أجزاء بمسألة أخرى أكثر تعقيدا وأجمل خطرا وهي تقسيم الشعر إلى أغراض وموضوعات ، فهناك قصائد للممدوح وأخرى للهجاء وثلاثة للثرثاء ورابعة للنسيب وهكذا ، وكل قسم من هذه الأقسام يتميز تميزا واضحا وصارما عن الأقسام الأخرى بحيث تحكمه معايير محددة تتحكم في اختيار ألفاظه ومعانيه وأخيلته وأى تداخل بين هذه الأغراض يعد خطأ يؤاخذ الشاعر عليه ، وقد مرت بنا بعض هذه المعايير في قصيدة الناشئ تلك المعايير التي تتنوع بتنوع الأغراض فاشترط على سبيل المثال - في المديح ، إن كان لملك ، أن يسلك الشعراء طريقة الايضاح والاشادة بذكر المدوح وأن يجعل معانيه جزلة وألفاظه نقية غير مبتذلة سوقية ويتجنب التقصير والتجاوز والتطويل فان للملك سائمة وضجرا ربما عاب من أجلها ما لا يعاب وهرم من لا يريد حرمانه (١) ، وهذه المعايير تتغير بأخرى إن كان المديح موجها إلى سوى الملوك ذلك أن لمدح كل من الوزراء والقضاة والقادة والكتاب معايير تناسب مقاماتهم وأعمالهم ، بل ان هناك معايير أخرى تحدث عنها قدامة بن جعفر ان كان المديح موجها إلى السوقة من الصماليك والحراب والمتلصصة (٢)

( ١ ) ابن رشيقي : العمدة ج ٢ ص ١٢٨ .

( ٢ ) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص ١١٠ .



ونستطيع أن ندرك أن فكرة الغرض ومعاييره المختلفة ليست سوى صدى لفكرة المقام الذي يراعى فيه المخاطب أكثر مما يراعى المتكلم. (١)

وانطلاقاً من معايير المديح هذه عابوا كثيراً من شعر أبي تمام لأنه - فيما يرونه - " لم يتحرز في اختيار ألفاظ مديحه ، ذلك أن هناك صفات لا يواجه بها المدحون ولا تستعار الأسماء الدالة عليها إلا بعد أن تتدارك وتقرن اليها الصفات المحبوبة كنوع من الاحتراز الذي لم يحفل به أبو تمام حتى قال عنه عبد القاهر الجرجاني : " وقد عرفت ما جناه التهانون بهذا النحو من الاحتراز على أبي تمام حتى صار ما ينص عليه منه أبلغ شياً في بساط لسان القادح فيه والمنكر لفضله وأخصر حجة للمتعصب عليه " (٢) وقد عد ابن سندان من صحة المعنى صحة الاوصاف في الأغراض " وهو أن يمدح الانسان بما يليق ولا ينفرعنه " (٣) وقد قال صاحب الموضح " قال محمد بن داود أنشد أبو تمام أبا المفيث الراقى شعراً له يقول فيه :

وَكُنْ كَرِيماً تَجِدُ كَرِيماً      تحظى به يا أبا المفيثِ

فقال له يوسف بن المغيرة القشيري ، وكان شاعراً عالماً ، : قد هجاك ، إنما قال لك كن كريماً ، وإنما يقال للقيم : كن كريماً " (٤)

(١) د. لطف عبد البديع : المحاضرات الطقاة على طلبه الصف الرابع

بقسم اللغة العربية - كلية الشريعة - ٩٦/٩٥ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ج ١ ص ١٠٧ .

(٣) ابن سندان السحاجي : سر الفصاحة ص ٢٥٦ .

(٤) المرزباني : الموشح ص ٢٩٥ .

وعاب عليه ابن المعتز قوله : (١)  
 وَلَيْ وَلَمْ يَظْلِمَ وَهَلْ ظَلَمَ امْرُؤٌ  
 طلب النجاء وخلفه التين

وقوله (٢)  
 عَلِمُوا بِجَنُوبٍ مَوْجِدَاتٍ كَأَنَّهُنَّ  
 جَنُوبٌ فَيُولِي مَالَهُنَّ مَضَاجِعُ  
 فقال عن الأول : لو كان أجهد نفسه في هجاء الإفشين ، هل كان يزيست  
 على أن يسميه التين ! وما سمعت أحدا من الشعراء شبه به بمدوحا  
 بشجاعة ولا غيرها " وقال عن الثاني " أراد أنهم لا يفلبون ولا يصرفون  
 كما أن الفيلة لا تضطجع . وهذا بعيد جدا عن الإحسان " (٣) .

وكذلك عاب عليه ابن سنان الخفاجي (٤) قوله : (٥)  
 يَقْظُ وَهُوَ أَكْثَرُ النَّاسِ اغْضَاءً عَلَى نَائِلٍ لَهُ مَسْرُوقٍ  
 وهم بانكارهم هذا على أبي تمام يتناسون ما يقع في المديح من توتر يجعله

( ١ ) الديوان بشرح التبريزي ج ٣ ص ٣١٨ وفيه " هت النجاء " وهو من

قصيدة في مدح الإفشين مطلعها :  
 بَدَّ الْجَلَادُ الْبَدَّ فَهُوَ دَفِينٌ مَا أَنْ بِهِ إِلَّا الْوَحُوشُ قَطِينٌ

( ٢ ) الديوان بشرح التبريزي ج ٤ ص ٥٩٠ وهو من قصيدة يفتخر بها

ومطلعها :  
 الْإِصْنَعُ الْبَيْنُ الَّذِي هُوَ صَانِعٌ فَانْ تَكُ مَجْزَاعًا فَمَا الْبَيْنُ جَانِعٌ

( ٣ ) المرزبانى : الموشح ص ٢٧٨ .

( ٤ ) ابن سنان الحفاجى : سر الفصاحة ص ٢٥٦ .

( ٥ ) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٤٤٥ وهو من قصيدة في مدح

ابى سعيد محمد بن يوسف مطلعها :  
 مَا عَهْدُ نَا كَذَا بِكَاءِ الْمَشُوقِ كَيْفَ وَالِدِ مَعَ آيَةِ الْمَعْشُوقِ

يتضمن هجاء خفيا ينتج عن تلك العلاقة المهزوزة بين الشاعر والحاكم ،  
ولهذا فسر كثير من القاصد على أنها مديح وهجاء في وقت واحد وهذا  
ما حمل ابن رشيق على أن يفرد بابا في العمدة بعنوان " باب ما أشكل من  
المديح والهجاء " (١) .

وكذلك عابوا على أبي تمام استعماله مجموعة من الألفاظ في المديح  
كالدلو والقليب والرشاء في قوله : (٢)

فإذا ما أردت كنت رشاءً      وإذا ما أردت كنت قليبا

وقوله : (٣)

متفجر نادته فكأنني      للدلو أو للمرزمين نديم

والعجيب أن أبا تمام نفسه حينما يتحدث كما قد فانه لا يخرج عن هذه  
المعايير التي قررتها جماعة أدباء الكتاب فقد أكد في وصيته للبحسثري  
على ضرورة اتباع المعايير المختلفة التي تضبط كل غرض من أغراض الشعر  
فقال مخاطبا البحسثري " فان أردت النسب فاجعل اللفظ رقيقا والمعنى  
رشيقا وأكثر فيه من بيان الصباة وتوجع الكآبة وقلق الاشواق ولوعة الفراق

(١) ابن رشيق : العمدة ج ٢ ص ١٨٦ .

(٢) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ١٧١ وهو من قصيدة في مدح ابن سميح  
محمد بن يوسف مطلعها :

من سجايا الطلول ألا تجيبا      فصواب من مقلبة أن تصويبا

(٣) الديوان بشرح الصولي ج ٢ ص ٤٢٠ وهو من قصيدة في مدح محمد بن

الهيثم بن شيانه مطلعها :

أسقى طلولهم اجش هزيم      وغدت عليه نضرة ونعيم

ورواية البيت في شرح التبريزي ج ٣ ص ٢٩١ " للنجم " بدلا من الدلو .

وانا أخذت في مدح سيد ذي إياد فأشهر مناقبه وأظهر مناسبه وأبن محالمة  
 وشرف مقامه وتقاضى المعانى واحذر المجهول منها وإياك أن تشين شعرك  
 بالألفاظ الزرية" (١) . وهذه المعايير هي نفسها التي نجدها في  
 قصيدة الناشئ الأكبر التي سبق التعرض لها وفي نقد الشعر لقدامة بن  
 جعفر والصناعتين للعسكري ، والعمدة لابن رشيقي وسوى ذلك ، وهى  
 المعايير ذاتها التي انطلقوا منها فعابوا كثيرا من شعر أبى تمام نفسه  
 بل طعنوا على مختاراته الشعرية في الحماسة بأنها اشتطت على ألفاظ قبيحة  
 " لو وقعت في الفرات لصار ملحا أجاجا " كما يقول ابن الاثير الذي ارتأى  
 ضرورة حذف أبيات تبلغ الخمسمائة بيت من الحماسة حتى تسلم من العيب .  
 (٢)

وحيثما يتحدث أبو تمام الشاعر عن شعره فاننا كثيرا ما نجد في  
 حديثه صدى لآراء أدباء الكتاب من الإشادة بالسلاسة واللين والعدواسة  
 واختيار اللفظ مع البعد عن الفريب والصعب ، إلا أن له مع ذلك آراء  
 أخرى في الشعر تختلف عن تلك فكثيرا ما يرتبط لديه الشعر بالجمدة  
 والحدائث ولن أفقت به إلى البعد والفرابة (٣) حتى يصبح فهمه مقصورا  
 على طبقة ممتازة من القوم (٤) ، بل إن هذه الفرابة هي التي تضمن حياة

( ١ ) ابن رشيقي : العمدة ج ٢ ص ١١٤ .

( ٢ ) ابن الاثير : الاستدراك ١٨ - ٢٤ .

( ٣ ) يقول أبو تمام واصفيا شعره ( الديوان ج ١ ص ٢٣٨ ) :

يفدون مفترها في البلاد فما يزلن يؤسنن في الآفاق مفترها

( ٤ ) يقول ( الديوان ج ١ ص ٣٨٠ ) :

اليك بعثت اباكار المعانسي يليها سائق عجل وهادي

جوائر عن ذناب القوم حيري هوادي للجماجم والهوا دي

الشعر وخلوده وصيرورته في الآفاق (١) وللقصيدة نصيب غير قليل من  
العنف والفتك (٢) فهي تحمل في أطوائها الداء والدواء والخير والشر  
ولذا فهي تجمع الجذ والهزل والنبيل والسخف (٣) لتكون كونا متكاملًا ينبض  
بالحياة والحركة . (٤)

ونستطيع أن ننتهي الآن إلى أن ثمة موقفاً أو رؤية خاصة دفعت  
أبا تمام إلى الخروج عن المعايير التي حددتها جماعة أدباء الكتاب ، تلك  
المعايير التي كان لها السلطان الأكبر على أدباء العصر العباسي ونقاده  
وليست المسألة مسألة جهل بتلك المعايير .

---

( ١ ) يقول (الديوان ج ٢ ص ٩٤) :

غرائب ما تنفك فيها لبانة لمرتجز يحدو ومرتجل يشدو

( ٢ ) يقول واصفا شعره (الديوان ج ٢ ص ٧٧)

جلامد تخطوها الليالي وان بدت

لها موضحات في رؤوس الجلامد

ويقول (الديوان ج ١ ص ٣٩٨)

هذا تملأ كل أذن حكمة

وبلاغة وتدرك كل ورية

كالطمينة النجلاء من يد ثائر

بأخيه أو كالضربة الاخمد ود

( ٣ ) يقول (الديوان ج ١ ص ٢٥٨)

من كل قافية فيها إذا اجتنيت

من كل ما يجتنيه المدنف الوصب

الجد والهزل في توشيح حمتها

والسخف والنبيل والاشجان والطرب

( ٤ ) يقول واصفا قصائده (الديوان ج ٣ ص ٣٣) :

انسية كثرت بها حركات أهل الارض وهي سكون

ومعينة

لم يكن الإشكال الذي أثاره شعر أبي تمام ناتجا عن تلك المواجهــــــــــــــــة  
الحادة بينه وبين المعايير التي أشرت اليها فحسب سواء المعاييرـــــــــــــــــ  
المستمدة من الموروث الشعري أو معايير أدباء الكتاب ، وإنما كان مشكلا  
من جهة أخرى وهو خروجه عما اقتضته أحكام البلاغة وما غلب عليها من نزعة  
عقلية كان من آثارها أن حاكموا الشعر انطلاقا من معيار الصدق والكذب  
فقرأوا ان أكثره قد بُنيَ على الكذب والاستحالة من الصفــــــــــــــــات  
المتنعة والنصوت الخارجة عن العادات والألفاظ الكاذبــــــــــــــــة (١)  
وكان عيار المعنى " أن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب  
فإذا انعطفت عليه جنبتا القبول والاصفاء مستأنسا بقرائنه خرج وافيا  
والا انتقص بمقدار شبهه ووحشته " (٢) حتى الخيال الذي سلموا بقدرته  
على الجمع بين الأشياء المتفرقة والتأليف بين الأمور المختلفة اشترطوا  
أن يكون هذا التأليف جاريا على قوانين عقلية محددة لتكون الصورة الناتجة  
مركبة على حد ما يقع او ما يتصور وقوعه ، يقول هازم القرطاجني "إذا كانت  
صور الاشياء قد ارتسمت في الخيال على حسب ما وقعت عليه في الوجود  
وكانت للنفس قوة على معرفة تماثل منها وما تخالف وما تضاد وبالجملة  
ما انتسب منها إلى الآخر نسبة ذاتية أو عرضية ثابتة أو منتقلة أمكنهــــــــــــــــا

( ١ ) العسكري : الصناعتين ص ٤٢ .

( ٢ ) المرزوقى : مقدمة ديوان الحماسة ج ١ ص ٩ .

أن تركب من انتساب بعضها إلى بعض تركيبات على حد القضايا الواقعية في الوجود التي تقدم بها الحس والمشاهدة وبالجملة لإدراك من أى طريق كان ، أو التي لم تقع لكن النفس تتصور وقوعها لكون انتساب بعض أجزاء المعنى المؤلف على هذا الحد إلى بعض مقبولا في العقل ممكنا عنده وجوده " (١) .

ولهذا كان الآمدى يرى أن الاستعارة لا تستعمل إلا فيما يليق بالمعاني ولا تكون المعاني بها متضادة متنافية وللاستعارة عنده حدود إذا خرجت عنها صارت إلى الخطأ والفساد " (٢) ووضح هذه الحدود في قوله " إنما استعارت العرب المعنى لما ليس هو له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله أو كان سببا من أسبابه " (٣) .

ومن هذا المطلق كان تفضيلهم التشبيه على الاستعارة حتى عند التشبيه فرما من أغراض الشعر والاستعارة مما لا تحفل به العرب إن استقام لها عمود الشعر ، ذلك أن التشبيه يحافظ - سوريا - على الحدود بيمين الأشياء والعلاقات بينها بينما تدور الاستعارة هذه الحدود .

هذه النزعة هي التي جرت على شعر أبي تمام كثيرا من الرقص فعابوا غير قليل من استعاراته لأنه ليس من السهل تصورها أو توقع حد وشها ، يقول

( ١ ) هازم القسرجنى : منهاج البلغاء ص ٣٨ .

( ٢ ) الآمدى : الموازنة ج ١ ص ٢٥٥

الآمدى ، بعد أن عاب جملة من استعاراته ( وأشبهه هذا إذا تتبعته  
 في شعره وجدته كثيرا فجعل - كما ترى - مع غثاثة هذه الألفاظ للدهر  
 إخداعا وبدا تقطع من الزند وكأنه يصرع وجعله يشرق بالكرام ويفكر ويتسم  
 . . . وهذه استعارات في غاية القباحة والهجانة والغثاثة والبعد عن  
 الصواب (١) . وإنما دفع الآمدى إلى الوقوف هذا الموقف المجحف من  
 استعارات أبو تمام ما كان يشيد به من ضرورة قرب الاستعارة من الحقيقة  
 وتبعيتها لها وقيام ضرب من العلاقة العقلية بين طرفيها ، وأن يرى - كما  
 أوضح عبد القاهر فيما بعد - معنى الكلمة للاستعارة موجودا في المستعار له  
 من حيث عموم جنسه على الحقيقة ، إلا أن لذلك الجنس خصائص ومراتب فسي  
 الفضيلة والنقص والقوة والضعف فأنت تستعير لفظ الأفضل لما هو دونه (٢) .

وقد كان القاضى الجرجاني أكثر تسامحا مع استعارات أبو تمام  
 لأنه كان أكثر ادراكا لطبيعة الشعر حينما قال عن الاستعارات " وهذه أمور  
 متى حملت على التحقيق وطلب منها محض التقويم أخرجت عن طريقة الشعر" (٣)  
 غير أنه ما لبث أن اشترط في الاستعارة التوسط والاعتدال بما عرف وقرب والاقتصار  
 على ما ظهر ووضح .

( ١ ) الآمدى : المصدر السابق ج ١ ص ٢٦٥ .

( ٢ ) عبد القاهر الجرجاني : اسرار البلاغة ج ١ ص ١٥٠ .

( ٣ ) ابن سنان : سر الفصاحة ص ١١٩ .



وهذا الضرب من النظر المرتكز على مقدار ظهور الصفة في الجنس والنوع افضى بهم إلى أخذ الصور الشعرية مأخذ الأدلة التي تساق على القضايا وتتحدد قيمتها بمقدار نجاحها في التدليل على هذه القضية التي وردت فيها ولهذا نجد العسكري يعد أجود التشبيه ما يقع على أرمية أوجهه هي إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة ، وإخراج ما لم تجر به العادة إلى ما جرت به وإخراج ما لا يعرف بالبدئية إلى ما يعرف بها وأخيرا إخراج ما لا قوة له في الصفة على ما له قوة فيها وبهذا يصبح التشبيه وسيلة لتقريب الموضوع ويستقيم لهم اتخاذ مأخذ الدليل . ومن هنا عاب العسكري تشبيه أبي تمام ما يرى بالعيان بما ينال بالفكر فـسـ قوله : (١)

فصرتُ أدلَّ من معنى دقيقٍ به فقر إلى فهمٍ جليلٍ  
فقال " وهو رديء " وإن كان بعض الناس يستحسنه لما فيه من اللطافة والدقة " والعلة في رداءته أنه " أخرج ما تقع عليه الحاسة إلى ما لا تقع عليه وما يعرف بالعيان إلى ما يعرف بالفكر " وقد عابه العسكري رغم أنه يدرك اطراد مثل هذا في شعر المحدثين حين اكمل قائلا " ومثله كثير في أشعارهم " (٢) .

- ( ١ ) الديوان بشرح التبريزي ج ٤ ص ٤١٨ وهو من قصيدة في هجاء عياش مالمصيا :  
كانى لم أبشكما د خيلسى ولم تريا ولوعى من نهولسى  
( ٢ ) ابوهلال العسكري : الصناعين ص ٢٤٨ .

ومن أجل ذلك عابوا عليه تنافر بعض معاني شعره ومن ذلك قول  
العسكري " ومن المتنافر الصدور والاعجاز قول حبيب بن أوس : (١)  
محمد إن الحاسدين حشود وإن مصاب المزن حيث تريد  
ليس النصف الأول من النصف الثاني في شيء " (٢) :

وكذلك جعلوا علاقات التناسب بين الألفاظ علاقات منطقية محضة  
تقوم على أساس التقارب والتضاد فقط فإذا خرجت الألفاظ عن هذين  
القسمين فليست بمتناسبة حسبما يرى ابن سنان في سر الفصاحة (٣) ولهذا  
عاب كثيرا من الألفاظ أبي تمام لأنها " من الطبايق الذي لم يرد لحسن  
معناه وسلامة لفظه بل لتكون في الشعر مطابقة فقط " (٤) .

وقوانين معاني الشعر قوانين منطقية محضة فهي - كما يقول ابن سنان  
- " ثمرة علم المنطق ونتيجة صناعة الكلام " (٥) فالتقابل بين المعاني يقوم  
عن طريق الإضافة أو طريق التضاد أو طريق العدم والقنية أو طريق النفس  
والإثبات " فإذا أورد بين متقابلين من هذه من جهة واحدة فهو عيب

- 
- ( ١ ) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ٤٠٠ وهو مطلع قصيدة كتب بها  
أبو تمام إلى أحمد بن أبي داود .  
( ٢ ) أبو هلال العسكري : الصناعتين ص ١٥٢ .  
( ٣ ) ابن سنان : سر الفصاحة ص ١٩١ .  
( ٤ ) نفس المصدر ص ١٩٥ .  
( ٥ ) نفس المصدر ص ٢٢٥ .

في المعنى " (١) لأنه وقع في التناقض ، ولهذا عابوا على أبي تمام قوله : (٢)

لَمِبَ الشَّيْبَ بِالمَفَارِقِ بِلِجْدٍ (م) فابكى تماضراً ولموسياً  
 يانسهب الشَّامَ ذُنُوبَكَ أبقسى حسنانق عند الحسانِ ذنوباً  
 ولئن عيّنَ مارأينَ لقد انكسرنَ (م) مستنكراً وعينَ معيسياً

قالوا : كيف يبكين على مشييه ثم يعبئه (٣)

وكما احتكموا إلى هذه المعايير في الكشف عن تناقض الشعر فقد احتكموا إليها وإلى ما يجري في الواقع في الكشف عن مستويات الصحة والخطأ فيه فخطأوا أبا تمام في أكثر من موضع في شعره لأنه خرج عن المقول والمعتاد من ذلكتخطيطئة الآمدى لأبي تمام حين قال : (٤)

وقد ظلمت أعناق أعلامه ضحى بعقبان طير في الدماء نواهل

قال الآمدى " العقبان وسائر الطير لا تشرب الماء وإنما تأكل اللحم " (٥)

( ١ ) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ١٩٥ ، ابن سنان : سر الفصاحة : ٢٣٠

( ٢ ) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ١٥٨ ، وهو من قصيدة في مسدح  
 ابي سعيد الشفري مطلعها :

من سجايا الطول الا تجيبا فصواب من مقلتي أن تصوبا

( ٣ ) البديعي : هبة الايام ص ١٩٠

( ٤ ) الديوان بشرح التبريزي ج ٣ ص ٨٢ وهو من قصيدة في مدح المعتصم

والافشين مطلعها :

غد الطلک معمور الحرا والمنازل  
 منور وصف الروض عذب المناهل

( ٥ ) الآمدى : الموازنة ج ١ ص ٢٥٥

ومن هذه النظرة التي لا تعتد الا بالمعنى المجرد ولا تنظر إلى الألفاظ إلا على أنها "خدم المعانى والمصرفة فى حكمها" (١) عابوا كثيرا من الظواهر الموسيقية والتجاذب الصوتى بين الكلمات فى شعر أبى تمام لأنها لا تخدم المعانى فيما يرون ، خاصة أنهم سلموا بانفصال الصوت عن معناه .

وهكذا نجد أن هذه الاحكام لعبت دورا كبيرا وواضحا فى نقد شعر أبى تمام فوسمت كثيرا من معانيه بالكذب والمبالغة والإحالة والخطأ والتناقض، ورفضت العديد من صورته الشعرية لأنها لم تعثر لها على حقيقة عقلية أو مادية تقابلها وتناولت صورته المرض عنها على أنها من باب الأدلسة والاثباتات على المسائل العقلية والنظرية ، وأنكرت بعض الظواهر الصوتية فى شعره لأنها لا تضيف إلى المعنى المجرد شيئا .

ولم يدرك نقاد العربية أن للشعر منطقا خاصا به وأن العلاقة بين ألفاظه ليست علاقات بين وحدات منفصلة بل علاقات عضوية جدلية بين أكوان تتجاذب ويفتح بعضها على بعض وأن معنى الكلمة يتغذى ويفغذى الكلمات الأخرى فالسياق هو الذى يعطى الكلمة معناها .

...

( ١ ) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ج ١ ص ١٠٠ .

## الفصل الثاني

### أبوتمام ونقاده الأوائل

...

- ١ - ابن المصتز ...
- ٢ - الصولسى ...
- ٣ - الآمدى ...

---

نقف في هذا الفصل من الدراسة وقوفا متأنيا عند ثلاثة من نقاد العرب كانت لهم وقفات متأنية عند شعر أبي تمام شاركوا بها في تأسيس النظرة النقدية التي أخضع لها شعره فظل النقاد التالون لهم محصورين في إطارها مرددين لأحكامها وشواهداها ، وأولئك النقاد هم : ابن المعتز والصولي والآمدى .

أما ابن المعتز فقد كان أول من وضع خصائص مذهب البديع وحدد مصطلحاته وبالتالي أثر تأثيرا غير يسير فيمن تلاه من النقاد والبلاغيين وكذلك كان مدركا لذلك الانفصال الذي حدث بين جمهور القراء وخاصة العلماء في عصره فيما كان يستحسنه كل فريق منهم من الشعر ، ولذلك حاول التقريب بين وجهتي نظر الفريقين حينما سعى إلى تأصيل ظاهرة البديع في كتابه عن فن البديع ثم سعى إلى حفظ أشعار هؤلاء المحدثين في كتابه طبقات الشعراء .

أما الصولي فقد كان من أشد المناصرين للمحدثين عامة ولأبي تمام خاصة وكانت مناصرته لأبي تمام ترتكز على رصد حركة تقبل الناس لشعر هذا الشاعر فكان يرى في أخبار أبي تمام مع ومدوحه خاصة ومعاصريه عامة غير رد على من يرفض الإقرار بفضله وقوة شعره ، وكان لا يخفى على عدم ثقته في سلامة المعايير النقدية والبلاغية في تناول الشعر لأنها لا تكشف عن سر جودته كما تكشف عنها سيرورته بين الناس وتقبلهم له .

أما الأمدى فقد كان كاتباً يتلصق بالشعر جملة من المعايير لهج  
بها أدباء الكتاب لا تنظر<sup>إلى</sup> الشعر إلا من الجانب الايصالى للغة  
فاشترطت فيه الوضوح والسلاسة ومراعاة مقتضى الحال ، وكذلك كان نحوياً  
ينطلق فى نظره إلى اللغة من منطلق محدد أمته عليه ثقافته النحوية  
ومن هنا كان موقفه من أبى تمام تتماوره معايير الكتاب والنحويين من كل  
طرف .

...

## \* ابن المعتز \*

حدد ابن المعتز الفرض من تأليف كتاب البديع حينما قال في مقدمته :  
 " قد قد منا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القرآن واللغة واحاديث  
 رسول الله صلى الله عليه وسلم وكلام الصحابة والأعراب وأشعار المتقدمين  
 من الكلام الذي سواه المحدثون " البديع " ليعلم أن بشارا ومسلما وأبا نواس  
 ومن تقبلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن ولكنه كثر في أشعارهم  
 فعرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم فأعرب عنه ودل عليه " (١) ولما كان  
 من الممكن أن يحمل هذا على وجهين متباينين ، أحدهما أن ابن المعتز  
 ينكر على المحدثين اختراع البديع ويبرهن على أن العرب قد عرفوه من قبل .  
 والثاني أن ابن المعتز إنما أراد أن يؤكد أصالة البديع في اللغة شعرا  
 ونثرا وأنه ليس بدعة لا تقبل من المحدثين ، لذلك اختلف الدارسون فسو  
 تحديد موقف ابن المعتز من الحداثة والمحدثين فذهب جلهم إلى أن ابن  
 المعتز قد ألف كتاب البديع على أثر الضجة التي أثارها أصحاب المذهب  
 الجديد مدعين أنهم قوم أبدعوا في الصياغة الشعرية والتجويد الفني وأنهم  
 حققوا ما لم يحققه القدماء (٢) ولذلك ألف الكتاب ليثبت أن المحدثين

(١) ابن المعتز : البديع . ١ )

(٢) د . محمد زكي عشاوي : قضايا النقد الأدبي ص ٢٨٣ .



لم يخترعوا البديع وكأنه يرد على المتعصبين الذين لم يتعمقوا درس الأدب العربي وأصوله (١) ، وهو بهذا ذهب الى انصاف الشعر القديم بدلا من المحدث (٢) بينما ذهب بعض الدارسين الى أن ابن المعتز نافع عن المحدثين واحتج للبدعيين فأثبت في كتابه أن البديع معروف في العربية منذ العهد القديم (٣) وحاول بعضهم أن يوفق بين وجهتي النظر فذهب الى أن ابن المعتز أراد أن ينصف القدماء ويصفهم بالاعتدال كما أراد أن ينصف المحدثين فيذكر احسا نهم كما يذكر شططهم (٤) .

ومع أن كلام ابن المعتز في مقدمة البديع يحتمل الوجهين ان لم يكن يرجح الوجهة الاولى التي تجعله من باب الرد على المحدثين ، إلا أن إعادة النظر في هذه المقدمة بعد اللام بأراء ابن المعتز الاخرى وأخباره وفهم طبيعة العصر والروح المسيطرة عليه من شأنها أن ترجح وجهة النظر الأخرى ذلك أن ابن المعتز كان هو نفسه شاعرا محدثا ينتسب الى هذا العصر الذي طالما وقف منه العلماء موقف الرفض أو الشك في قدرته الشعرية وكان يؤذى نفسه ما يراه من انصراف العلماء عن شعر المحدثين ، ولذلك

- 
- ( ١ ) د . منير سلطان : المرزبانى والموشح ص ٣٤٣ ،  
 - د . بدوى طباطبة : دراسات في نقد الادب العربى ٢٢٧  
 ( ٢ ) د . احسان عباس : تاريخ النقد الادبى عند العرب ص ١٢١  
 ( ٣ ) د . أحمد ابراهيم موسى : الصبغ البديعى في اللفظة العربية ص ١٢٩  
 ( ٤ ) د . محمد حسن عبد الله : مقدمة في النقد الأدبى ص ٥٦٥

وصف موقف ابن الاعرابى الرافض من أرجوزة أبي تمام قائلا " وهذا الفصل من العلماء مفرد القبح لانه يجب ألا يدفع احسان محسن عدوا كان أو صديقا وأن تؤخذ الفائدة من الرفيع والوضيح " (١) ، وقد روى الصولى فى أخبار أبي تمام (٢) وأخبار البحتري (٣) عدة مواقف لابن المعتز ينتصر فيها للمحدثين وعلى رأسهم البحتري وأبو تمام معارضا علماء عصره من الرواة واللغويين وكانت وسيلته فى ذلك رواية شعر هؤلاء المحدثين على أسماءهم ووضعهم أمام النصوص الشعرية نفسها حتى يسلموا بشاعرية شعراء عصرهم ، فلم يكن العصر عصر انكار للشعر القديم بقدر ما كان انكارا لشعر المحدثين ولهم هذا كان عمل ابن المعتز فى الطبقات انتصارا لشعر معاصريه (٤) وابن المعتز نفسه يحدد الغرض من كتاب طبقات الشعراء بأنه لإراحة القارىء " من أخبار المتقدمين وأشعارهم فان هذا شئ كثرت رواية الناس له فطوه " (٥) ، وابن المعتز يدرك هذا الانفصال بين جمهور القراء وخاصة العلماء ، فى الوقت الذى كان فيه ابن الاعرابى والسجستاني وابونزكوان والبيزىدى

- 
- ( ١ ) الصولى : أخبار أبي تمام ١٧٦ .  
 ( ٢ ) المصدر نفسه ص ٩٧ ، ٢٠٢ .  
 ( ٣ ) الصولى : أخبار البحتري ص ٧٢ ، ١٠٨ .  
 ( ٤ ) يقول د . منير سلطان ( الموشح والمرزبانى ٢٤٤ ) " أراد ابن المعتز أن ينصف زملاءه كما أنصف ابن سلام الشعراء القداماء " .  
 ( ٥ ) ابن المعتز : طبقات الشعراء ص ٨٦ .

وسواهم يروون أشعار القدماء وأخبارهم حتى طمها الناس ، كان شعـر  
المحدثين هو الذى يستأثر بتذوق عامة القراء (١) ، لذلك أرجح أن ابن  
المعتز قد أراد فى كتابه البديع أن يؤصل ظاهرة البديع فىكون كتابه ردا  
علميا وعمليا على الرواة اللغويين الذين يرفضون شعر المحدثين لأنهم يرون  
أنه خارج من عمود الشعر العربى وتقاليد الفنية فسلك فى تأييد شعـر  
المحدثين سبيل الرواة إذ أثبت لهم أن ما جاء فى شعر معاصريهم قد جاء  
فى شعر العرب وليس نبتة شيطانية لا جذور لها ، ويؤيد هذا أن أهم  
وسائل الدفاع عن الشعراء فى النقد العربى هو تدعيم ما يأتون به بما يماثله  
من الشعر القديم وأن أعنف وسيلة لرفض ما يأتون به هى القول بأنهم جاءوا  
بما لم يرد عن العرب ولم يعهد فى لغتهم .

والذى جعل جل الدارسين يأخذون بوجهة النظر الأولى وينظرون  
إلى ابن المعتز كمنتصر للقديم منكر للجديد هو فصلهم بين آثاره النقدية  
فنظروا إليه من خلال مقدمة البديع فحسب دون وضعها فى إطار واحد مع  
آثاره النقدية الأخرى وطبيعة عصره .

( ١ ) ابن المعتز : طبقات الشعراء ٨٦ وفيه يقول ابن المعتز متحدثا  
عن ذوق معاصريه " والذى يستعمل فى زماننا إنما هو أشعار المحدثين  
وأخبارهم " وذلك بعد أن أوضح أن الناس قد ملت القديم لكثرة  
روايته .

وكما كان موقف ابن المعتز من المحدثين في كتاب البديع شـيـراً  
للاشكال واختلاف وجهات النظر فقد كان موقفه من أبي تمام خاصة كذلك ،  
فقد بلغ الاضطراب في تحديد هذا الموقف مبلغاً جعل بعض الدارسين يقول :  
" يمكننا أن نقول بشيء من الاطمئنان بأن ابن المعتز من أنصار أبي تمام  
ومن مشجعي فنه " (١) في الوقت الذي يذهب فيه بعضهم إلى أن ابن المعتز  
كان يحمل في أعماقه كرهاً لأبي تمام لشهرة الشاعر الذي ارتفع من عرض الناس  
إلى مصاف عظماء الأمة وكبار شعرائها ، وكان يحسد الشاعر على هذه  
الشهرة ويود لسوانها له ولذلك أراد سلب أبي تمام محاسنه . (٢)

والذي أدى إلى هذا التضارب في وجهات النظر الاقتصار على بعض  
كلام ابن المعتز دون البعض الآخر ، فمن يذهب مطمئناً إلى أن ابن المعتز  
من أنصار أبي تمام ومشجعي فنه ولا يستثنى من ذلك إلا نقده لإغراقه في  
البديع يفيض النظر عن مثل تلك التهمة الخطيرة التي وجهها ابن المعتز  
إلى أبي تمام حينما ذهب إلى أنه حينما ألف كتاب الحماسة طوى أكثر  
احسان الشعراء وذلك لأنه سرق بعض ذلك فطوى ذكره (٣) ، وأما من ذهب  
إلى أن ابن المعتز كان يحسد أبا تمام ويسلبه محاسنه فإنه يتناسى المواقف  
العديدة التي وقفها ابن المعتز دفاعاً عن أبي تمام وفنه ثم أشادته به في

( ١ ) د . محمود الربداءوي : الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام ج ١ ص ٨٠ .

( ٢ ) د . داود سلوم : النقد العربي من الجاهلية حتى نهاية القرن الثالث

ص ٢٤٠ .

( ٣ ) المرزبانى : الموشح ص ٢٨١ .

كتاب البديع والطبقات حتى قال في بعض المواضع منه " وشعره كله حسن " (١) وكذلك فان من عوامل هذا الاضطراب ضياع أكثر آثار ابن المعتز النقدية بما في ذلك الرسالة التي ألفها في مساويء أبي تمام ومحاسنه ، إلا أن ابن المعتز ان لم يصلنا منها إلا جزء يسير أثبتته صاحب الموشح وهو الجزء الخاص بمساويء أبي تمام ولم يذكر صاحب الموشح شيئاً من محاسن أبي تمام لأنه لا يتشبه مع منبهجه في ذكر ما أخذ العلماء على الشعراء .

ومن عوامل الاضطراب أيضا في تحديد موقف ابن المعتز من أبي تمام أنه كان ناقدا تأثريا تتردد عباراته وأحكامه بين اعجاب شديد أو ذم عنيف وقد حاول الدكتور احسان عباس أن يحل هذا الاشكال فذهب إلى أن نقد ابن المعتز لأبي تمام قد مر بمرهلتين مختلفتين أحدهما تمثلها الرسالة التي كتبها في نقد أبي تمام والأخرى يمثلها كتاب الطبقات (٢) إلا أن هذا الرأي لا يحل الاشكال لأن الرسالة نفسها لا تخلو من الاضطراب ، وهذا يعنى أن الأمر أعم من أن يقتصر على الترتيب الزمني لأحكامه أو اختلاف وجهتي نظر الناقلين عنه . (٣)

ولعل التباين في أحكام ابن المعتز يرجع إلى ما كان يعانيه كل شاعر حاول النقد من الانقسام إذ لم يستطع أن يتخلى عن شخصية الشاعر التسي

( ١ ) ابن المعتز : طبقات الشعراء ص ٢٨٤ .

( ٢ ) د . احسان عباس : تاريخ النقد الادبي عند العرب ص ١١٨ .

( ٣ ) ذهب إلى هذا الرأي الدكتور الريد اوى في كتابه الحركة النقدية حول

أبي تمام ص ٧٨ .

تؤ من بحرية الابداع كما لم يستطع أن يفلت من الروح النقدية المعيارية السائدة في عصره .

وقد كان البديع عند ابن المعتز كما كان عند غيره من باب الزينة والكسوة للمعاني (١) فلا يحسن فيه إلا ما يحسن في الزينة من الاقتصاد وعدم التكلف ، ولذلك أشاد بالشاعر القديم لأنه " إنما كان يقول من هذا الفن البيت والبيتين في القصيدة وربما قرئت من شعر أحدهم قصائد من غير أن يوجد فيها بيت بديع وكان يستحسن ذلك منهم إذا أتى نادرا ويزداد حظوة بين الكلام المرسل " وأما المحدثون فان مشكلتهم تتمثل لديه في فساد كثارهم من هذه الزينة وتعمدهم لها وافراطهم فيها وان كان في مقدمة " البديع " قد رفض سبقهم إلى هذا الفن مؤكدا أن العرب قد عرفته في شعرها ونثرها (٢) . إلا أنه يعود في كتابه الطبقات فينسب إلى بشار الأولوية في اختراع البديع وإلى مسلم الأولية في التوسع فيه فيقول " كان مسلم ابن الوليد صريح الغواني مداها محسنا مجيدا مغلقا ، وهو أول من وسع البديع لان بشار بن برد أول من جاء به فجاء مسلم فحشا به شعره ثم جاء أبو تمام فأقرط فيه وجاوز المقدار " (٣) وهذا الحكم ، وإن كان ابن المعتز قد نسب في الطبقات إلى ابراهيم بن أبي يحيى المدني الأنصاري فان إثباته له دون تعقيب عليه ما يوهى بالتسليم به مع أنه يتعارض مع الفرض الاساسي الذي

( ١ ) المرزبانى : الموشح ص ٢٧٧ وفيه يقول ابن المعتز عن احد معانيسى

ابو تمام ان الشعراء قد كسبه من الكلام احسن من هذه الكسوة .

( ٢ ) ابن المعتز : البديع . ١

( ٣ ) ابن المعتز : طبقات الشعراء ص ٢٣٥ .

ألف ابن المعتز كتاب البديع لاثباته .

وعلى أى حال فان مشكلة المحدثين عند ابن المعتز مشكلة تتعلق بألفاظ شعرهم ، وعلى هذا دار نقده لأبى تمام فى كتاب البديع حيث يذكر أنه " شغف بالبديع حتى غلب عليه وتفرع فيه وأكثر منه فأحسن فى بعض وأساء فى بعض وتلك عقبى الإفراط وثمره الإسراف " (١) أما فى الرسالة فقد اختصر رأيه بأن أبا تمام قد بلغ غايات الإساءة والإحسان (٢) وغايات الإساءة هذه تختص بالألفاظ شعره دون معانيه يكشف عن هذا قول ابن المعتز فى الطبقات " أكثر ماله جيد والردى الذى له إنما هو شىء يستغلق لفظه فأما أن يكون فى شعره شىء يخلو من المعانى اللطيفة والمحاسن والبديع فلا " (٣) .

ولهذا كان جل النقد فى رسالة ابن المعتز انما ينصب على الألفاظ فقد عاب على أبى تمام عدم انتقائه لألفاظ شعره إذ جاء " بالكلام البغيض والغريب المستكره من البدوى فكيف إذا جاء من ابن قرية متأدب " (٣) وكذلك وقوعه فى الألفاظ المتكلفة البغيضة البشعة وإذا نظرنا إلى تلك الألفاظ المميبة نجدها نفس الألفاظ التى اتخذها البلاغيون شواهد لهم فى باب الفصاحة على عيوب اللفظ من القرابة أو التنافر أو صعوبة النطق بهسا أو ثقلها على السمع وما إلى ذلك .

( ١ ) ابنو حيان التوحيدى : البصائر والذخائر ج ٢ ص ٦٩٨ .

( ٢ ) ابن المعتز : طبقات الشعراء ص ٢٨٦ .

( ٣ ) المرزبانى : الموشح ص ٢٧٨ .

والاستعارة عند ابن المعتز لا تتجاوز كونها استعارة كلمة لشئ لم يعرف بها من شئ عرف (١) بها فهي من المحسنات البديعية التي يعاب افراط الشاعرها فيها وقد استنكر على ابن تمام استعارة الإخمد للشتاء والزمان ، وزند اليد للدهر والماء للقافية (٢) وذلك في قوله : (٣)

فَضْرِبَتِ الشَّوْءَ فِي إِخْدَعِيهِ ضَرْبَةً غَادَرْتَهُ عَوْدًا رَكُوبًا

وقوله :

سَأَشْكُرُ فَرْجَةَ اللَّبِّبِ الرَّخِيِّ وَلِينِ أَخْدَاعِ الزَّمَنِ الْأَبِيِّ

وقوله : (٤)

أَلَا لَا يَمُدُّ الدُّهْرُ كَفًّا بِسِيٍّ إِلَى مَجْتَدِي نَصْرٍ فَتَقَطَّعَ مِنَ الزَّنْدِ

وقوله : (٥)

لَمْ تَسْقِ بَعْدَ الْهَوَى مَاءً عَلَى ظَمَأٍ كَمَا قَافِيَةٌ يَسْتَقِيكُهُ فَهَمَّ

(١) ابن المعتز : البديع ص ٢٠

(٢) المرزباني : الموشح ص ٢٨٢ ، ٢٨٠ ، ٢٨٣ .

(٣) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ١٦٦ ، وهو من قصيدة في مدح أبي سعيد الثفري مطلعها :

من سجايا الطلول الاتجيبا فصواب من مقلية أن تصويبا

(٤) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٦٤ وهو من قصيدة في مدح نصر بن منصور مطلعها :

أطلال هند ساء ما اعتضت من هند

أقايضت حور العين بالعمون والريسد

(٥) الديوان بشرح التبريزي ج ٤ ص ٤٩٠ وهو من قصيدة في عقاب محمد بن سعيد مطلعها :

محمد بن سعيد أرعني أننا فما بأذنك عن أكرومة صمم



وفى حد يثه عن سرقات أبي تمام وجه ابن المعتز اليه تهمة خطيرة حينما ذهب إلى أنه قد طوى في الحماسة أكثر إحصان الشعراء بأن "سرق بعض ذلك فطوى ذكره وجعل بعضه عدة يرجع إليها في وقت حاجته ، ورجاء أن يترك أكثر أهل المذاكرة أصول أشعارهم على وجوهها ويقتنعوا باختياره لهم فتنبى عليهم سرقاته " (١) وتلك دعوى تفتقر إلى الدليل ولعلها من باب اللجاج الذي أشار إليه ابن المعتز نفسه في مقدمة رسالته . (٢)

وانطلق ابن المعتز من فكرة المقام ومقتضى الحال التي تحد لكل غرض من أغراض الشعر معايير خاصة به فعاب على أبي تمام قوله : (٣)

خشنت عليه أخت بنى خشين . . .

بأن هذا لا يشبه خطاب النساء . . . وهو بهجاء النساء أولى " (٤) ذلك أن خطاب النساء يجب أن يكن برقيق الالفاظ وعذب الكلام . ومقام المدح يتنافى مع وصف المدوح بالتنين (٥) لانه لو اجهد نفسه في هجاء الافشين هل كان يزيد ه على أن يسميه التنين " (٦) .

(١) المرزبانى : الموشح ص ٢٨١ .

(٢) قال ابن المعتز في مقدمة رسالته : اعلم ان اوكد اسباب تاخير بعضهم

اياهم عن منزلته لما يدعوه اليه اللجاج " المرزبانى : الموشح ٢٧٧ .

(٣) الديوان بشرح التبريزى ج ٣ ص ٢٩٧ وهو من مطلع قصيدة في مدح اسحاق بن ابراهيم .

(٤) المرزبانى : الموشح ص ٢٧٩ .

(٥) وذلك قوله ( الديوان ج ٣ ص ٣١٨ ) في مدح الافشين :  
ولم يظلم وهل ظلم امرؤ هت النجاء وخلفه التنين

(٦) المرزبانى : الموشح ص ٢٧٨ .

وإذا استثنينا مقاله ابن المعتز عن أبي تمام في مقدمة الرسالة فإننا  
لا نعتبر فيما حفظه لنا صاحب الموشح منها على أي استحسان لشعر أبي  
تمام باستثناء قوله أن الطائي قد أحسن في بعض سرقاته (١) دون أي تمثيل  
لهذا الاحسان إلا أن الاحسان في السرقة عنده إنما يعود إلى الحدق في  
التناول والأخذ وما يتصل بالقدرة على إخفاء السرقة. (٢)

على أنه في كتاب البديع استشهد بشعر أبي تمام على ما رآه حسننا  
من البديع كما استشهد بشعره كذلك على ما رآه سيئا ومعيبا وفي كـ  
الحالين لم يذكر لنا سببا للاستحسان أو الاستهجان سوى ما ذكره في  
المقدمة من أن البديع من باب الزينة التي لا يحسن الإكثار منها والإفراط فيها  
ومن أنواع البديع التي استشهد فيها بشعر أبي تمام على أنها من حسناته  
ما ذكره في باب الاستمارة والجناس والطباق ورد الإعجاز على تقدمها وحسن  
الابتداء والخروج من معنى إلى معنى فما استحسنه قوله: (٣)

مَطْرٌ يذُوبُ الصَّحُوفَ وَيَعْدَهُ      صَحُوفٌ يَكَادُ مِنَ الْغَضَارَةِ يَمَطُرُ

وقوله: (٤)

سَمَدَاتُ غَرَبَةِ النَّوَى بِسَمَادٍ      فَهِيَ طَوْعُ الْإِثْمَامِ وَالْإِنْجَادِ

(١) المرزبانى: الموشح ص ٢٨١.

(٢) المصدر نفسه ص ٢٨٨.

(٣) الديوان بشرح التبريزى ج ٢ ص ١٩٢ وهو من قصيدة في مدح المعتصم  
مطلعها:

رَقَّتْ حَوَاشِي الدَّهْرِ فَهِيَ تَمْرَمُرٌ      وَغَدَا الشَّرَى فِي حُلِيِّهِ يَتَكَسَّرُ

(٤) الديوان بشرح التبريزى ج ١ ص ٣٥٨ وهو مطلع قصيدة في مدح ابن

أبي داود.

(١) : وقوله :

فيمَ الشَّماتةَ اعلانا بأسدٍ ونفى      أفناهم الصبرانَ أبقاكم الجزع

(٢) : وقوله :

وانجدتم من بعد اتهامِ داركم      فياد مع انجدنو على ساكني نجد

واستحسان ابن المعتز للآبيات السالفة وسواها جاء انطلاقا من القواعد والمفاهيم البلاغية التي أدار عليها كتاب البديع ، غير أنه في المواقف التي روى الصولي أنه دافع فيها عن أبي تمام لم يكن يلجأ في الاحتجاج له إلى الحديث عن حسن استعاراته أو جناسه وطباقه أو خروجه من معنى إلى معنى وإنما كان يحمل الخصم على الوقوف على النص مباشرة راويا له الآبيات تلو الآبيات حتى يسلم له باحسان أبي تمام ، من ذلك ما رواه عن قصته مع ابراهيم بن المدبر حينما انتقص من أبي تمام فقال له ابن المعتز : أتقول هذا لمن يقول : (٣)

غدا الشيبُ مختطاً بفودي خبطة      سبيلُ الردي منها إلى الموت مهيج  
هو الزور يجهن والمعاشر يجتوي      وزوالُ ألفٍ يقلت والجدي يرقع  
له منظرٌ في العين أبيض ناصع      ولكنه في القلب أسود أسفح

(١) الديوان بشرح التبريزي ج ٤ ص ٩١ وهو من قصيدته في رثاح بني حميد

مطلبها : أي القلوب عليكم ليس ينصدع      وأي نوم عليكم ليس يمتنع

(٢) الديوان بشرح التبريزي ٢ / ١٠١ وهو من قصيدته في مدح أبي المفيسث

الرافق مطلبها : شهدت لقد اقوت مفانكم بعدى      ومعت كما صحت وشاعت من سرد

(٣) نفس المصدر ج ١ ص ٣٢٤ وهو من قصيدته في مدح أبي سعيد الشفري مطلبها :

أما إنه لولا الخليطُ المسودع      وربع عفا منه مصيف ومرسع

ولمن يقول : (١)

فإن ترم عن عمر تدانى به المدى  
فما كنت الا السيف لاقى ضريبة  
فخانك حتى لم يجد فيك منزعا  
فقطعها ثم انثنى فتقطعها

ولمن يقول : (٢)

خضعوا لصولتك التي هي عندهم  
فالمش همن والنداء اشارة  
كالموت يأتى ليس فيه عسار  
بك والليالى كلها أسحار  
رفقا الى زوارك الـزوار  
تندى عفاتك للعفاة وتفتدى

قال : وأنشدته أيضا غير ذلك ، فكأنى - والله - القمته حجرا" (٣) . وقريب  
من ذلك اقناعه لاستانه المبرد بشا عرية أبى تمام عن طريق رواية بمصر  
شعره على سامعه . (٤)

- ( ١ ) الديوان بشرح التبريزى ج ٤ ص ١٠٠ وهو من قصيدة فورثاء أبى نصر  
محمد بن حميد مطلعها :  
أصم بك الناعى وان كان أسما  
وأصبح مفعى الجود بعدك بلقما
- ( ٢ ) الديوان بشرح التبريزى ج ٢ ص ١٧٠ وهو من قصيدة فو مدح ابى  
سعيد الثغرى مطلعها :  
لا أنت أنت ولا الديار ديار  
خف الهوى وتولت الاوطار
- ( ٣ ) الصولى : أخبار أبى تمام ص ٩٧ .  
( ٤ ) المصدر نفسه ص ٢٠٢ .

وكذلك كان منهج ابن المعتز في كتاب طبقات الشعراء الذي ألفه بعد تأليف كتاب البديع ومع ذلك جاء خاليا من أي لجوء إلى استحسان الشعر انطلاقا من مصطلحات ومفاهيم البلاغة التي بنى عليها كتاب البديع .

وهكذا نرى أن ابن المعتز في نقده لأبي تمام مستحسنا ومستهجنا إنما كان مخلصا لثقافة عصره النقدية مستسلما لمعاييرها في الحكم على الشعر والشعراء وكثيرا ما تحمله هذه المعايير على أن يعيب بقسوة ويرفض بشدة غير أن احساسه كشاعر لا يلبث أن يتحرك فيعترف أن أكثر ما يدعو إلى تأخير أبي تمام عن منزلته إنما هو اللجاج ثم يطلق أحكاما تعميمية تأثرية يعلن فيها عن أن شعر أبي تمام حسن كله وأن أكثر ما له جيد وأن شعره لا يخلو أبدا من المعاني اللطيفة والمعاسن والبدع الكثيرة ثم لا يرى وسيلة تكشف عن حسن هذا الشعر وجماله سوى الوقوف على الشعر نفسه ولهذا كانت وسيلة في إفحام من يحاورهم هي رواية شعر أبي تمام على ما فهمه من اللجوء إلى المعايير النقدية البلاغية وما تفتت إليه الشعر من ألوان وأجناس بدعية .

## \* الصولى \*

كانت مشكلة القدماء والمحدثين سفلا شاغلا للصولى فقد كان ينتمى  
 فى تذوقه إلى هذه الطبقة الجديدة من الناس التى تحس أن شعر المحدثين  
 أقرب إلى روح العصر ، إلا أنه لم يكن فى استطاعته أن يتجاهل الاتجاه  
 السائد فى بيئة العلماء نحو شعر القدماء وأخبارهم ، والصولى يدرك  
 أن المحدثين يستفيدون من المتقدمين وينتجعون كلامهم إلا أنه يرى أنهم  
 أجادوا فيما أخذوه من القدماء كما ابتدعوا معانى لم يتكلم بها القدماء  
 ومعانى أو ما إليها ، وإذا كان السبق للاوائل يحسن الاختراع والابتداء  
 والطبع والاكتفاء فإن ألفاظ المحدثين من عهد بشار كالمتنقلة إلى معان  
 أبدع وألفاظ أقرب وكلام أرق ولما كان كل من القدماء والمحدثين يجسد  
 وصف نمط الحياة التى عاها وشاهدها فإن هذا من شأنه أن يجعل  
 شعر المحدثين أشبه بالزمان والناس له أكثر استعمالا فى مجالسهم وكتبهم  
 وتمثلهم ومطالبهم (١) ، وهكذا أصبح معيار التقبل الاجتماعى والاستعمال  
 للشعر مرجحا لكفة المحدثين على القدماء ومن ثم كان استنكار الصولى لما يقع  
 فيه علماء عصره من رفض الشعر المحدث ووصفه له بأنه " من جميع الناس قبيح

---

(١) الصولى : أخبار أبى تمام ص ١٧٠

وهو من العلماء أقبح . (١)

وإذا كان الخلاف بين خاصة العلماء وعامة الناس حول الشعر المحدث شديدا فقد كان حول شعر أبي تمام أشد ، ففي الوقت الذي كان علماء اللغة والأدب يتوارثون الطعن في أبي تمام والرفض لشعره كان الناس يقبلون على هذا الشعر ويتداولونه فيما بينهم غير آبهين بما يأخذه عليه أنصار القديس والعلماء المتقدمون يقول الصولي " وما أحسب شعر أبي تمام مع جودته وإجماع الناس عليه ينقص بطعن طاعن عليه في زماننا لأن رأيت جماعة من العلماء المتقدمين ممن قد مت عذرهم في قلة المعرفة بالشعر ونقده وتمييزه وأريت أن هذا ليس من صداعتهم وقد طعنوا على أبي تمام في زمانهم وزمانه ووضعوا عند أنفسهم منه فكانوا عند الناس بمنزلة من يهذى وهو يأخذ بما طعنوا عليه الرغائب من الملوك ورؤساء الكتاب الذين هم أعلم الناس بالكلام منشوره ومنظومه " . (٢)

( ١ ) الصولي : المصدر السابق ص ١٨١ .

( ٢ ) المصدر نفسه ص ١٧٥ . وقد تجلّى معيار التقيل الاجتماعى للشعر عند ابن الاثير في قوله " إذا شئت أن تعلم فضيلة شاعر أو كاتيب فانظر إلى رأى الناس فيه ، فإن وجدتهم مجمعين على فضله مكبين على نقل كلامه وحفظه فاعلم إن فضله باهر وإن كلامه حلو مشتهى ، وإن لم تجد أحدا يعبأ به ولا يعرج على كلامه فاعلم أنه لم يترك إلا لأنه متروك . فإن الناس لا يجتمعون على ضلالة " .  
ابن الاثير : الاستدراك في الرد على رسالة ابن الدهان . ٤ .

وبهذا ترى أن شعر أبي تمام قد نجح في نزع الثقة مما يقول به العلماء لأنهم أصبحوا " عند الناس بمنزلة من يهتدى " فانصرفوا عن أحكامهم على الشعر وأخذوا يلتمسونها عند سواهم " من الملوك ورؤساء الكتاب الذين هم أعلم الناس بالكلام منظومه ومنثوره " وقد كانت مؤلفات الصولي تمثل هذا الصراع الذي دار بين موقف العلماء من الشعر وما يستسيغه الناس منسبه ، فالصولي يدرك أن المعايير النقدية التي انتهى إليها النقاد في عصره من جودة المعاني وقرب الالفاظ لا تستطيع أن تفسر لنا جمال الشعر السذي تكشف لنا عنه سيرورته بين الناس فهو يقول : " وأنت ترى - أعزك الله - شعرا جيدا المعاني قريب اللفظ ، ولو سئلت عنه ما اسقطت منه حرفا ليس له رونق ولا حسن ولا ديباجه لائحته ولا له ما فائض ولا يهش له القلب ولا يأذن له إذا سمعه الطبع وترى شعرا دونه في اللفظ والمعاني يكاد ماؤه يقطر إلى الناس وهو أشهى وبقلوبهم أوقع عليه قبول لا يرد " (١) ولهذا السبب انتهى في دفاعه عن أبي تمام نهجا يكاد يخلو من الاحتكام إلى المناهج النقدية والبلاغية التي انتهى إليها نقاد القرن الرابع وبلاغيوه ، وحينما هم في فترة من الفترات أن يؤلف كتابا يبين فيه " أجناس الشعر التي يخطئ الناس فيها فيجعلون المماثلة مطابقة والمجانسة مماثلة ويجعلون رد اعجاز الشعر على صدوره من هذه الأجناس وليس منها " (٢) لم يتم هذا الكتاب

( ١ ) الصولي : ديوان أبي نواس ص ١٣٧ .

( ٢ ) المصدر نفسه ص ١٣٨ .



كما أشار صاحب الفهرست . (١)

ومن مظاهر هذا الصراع موقفه العنيف من نقاد عصره فهو يصفهم  
بالجهل ومع جهلهم فهم يتمالون ويتطاولون على الشعر والشعراء " يدعون  
علم كل شيء ولا يقولون في شيء : لا ندري فكانوا كما قال الشاعر:

يتعاطى كل شيء وهو لا يحسن شيئاً  
فهو لا يزداد رشداً إنما يزداد غبلاً (٢)

ومن الطريف أنه حينما تطرق إلى ثعلب والمبرد كمنود حين لما ينهض  
على العلماء أن يكونوا عليه من تواضع والتزام بحدود ما يتقنون فإنه حرص  
حرصاً شديداً على استقصاء المجالات التي لا يحسنونها والعلوم التي فسدت  
عليهم ادراكها فهما ما زعما أنهما أعلم الناس بقديم السير وما جرى عليه  
أمر الدول ولا بعلوم الأوائل ولا قصص الطوك ولا بأخبار قريش وأمر النبي  
صلى الله عليه وسلم . . . . ولا ادعيا أنهما أعلم بأخبار العرب وأنسابها  
وأيام الجاهلية وأخبار الاسلام وأمر الخلفاء . . . ولا أنهما يتقدمان في  
الفقه الذي لا بد للناس منه والحديث الذي يدور عليه دين الإسلام . . ولا في  
علم الطوك الذي كأنه مقصور عليهم : من الأشعار التي يفنى فيها ونسبتها  
والسبب الذي قيلت فيه ولا في حفظ ما يحتاج الطوك اليه ويسألون عنه ممن

(١) ابن النديم : الفهرست ص ٢٥١ .

(٢) الصولى : أخبار أبي تمام ص ١٠ .

الشعر ولا أدعياء التقدم في علم شعر المحدثين وأوائلهم . . ولا أدعياء التقدم على غيرها في علم العروض والقوافي والنسب والرسائل والمكاتبات والبلاغة ومعرفة استراقات الشعراء (١) . ومع أن هذا الاستقصاء قد سبق في مقام الإشادة بالعالمين إلا أن الاصرار عليه من شأنه أن يجعل من الممكن النظر إليه على أنه محاولة ذكية فطنة لخلخلة الصورة المرسومة لهما في الأذهان خاصة أنه ذكر بعد هذا أن من أهم أسباب موقف العلماء الرافضين لأشعار المحدثين هو الجهل بها " لأن اشعارا لا وائل قد نالت وكثرت لها روايتهم ووجدوا أئمة قد ماشوها لهم وراضوا معانيها فهم يقرؤنها سالكين سبيل غيرهم في تفاسيرها واستجادة جيدها وعيب رديتها . . ولم يجدوا نفس شعر المحدثين منذ عهد بشار أئمة كأئمتهم ولا رواية كروايتهم الذين تجتمع فيهم شرائطهم ولم يعرفوا ما كان يضبطه ويقوم به وقصروا فيه فجهلوه فعادوا (٢) واستدل على ذلك بأن أبا العباس ثعلب نفسه كان يجالس الكتاب وأكثر ما يجري في مجالسهم شعر أبي تمام فطلب أن يختار له شيئا من شعره ثم كان يطلب منهم شرح المراد فيشرحوه وهو يستحسن (٣) ، ويروي لنا الصولي أن البحري قال فيه " قد رأيت أبا عباسكم هذا منذ أيام عند ابن ثوابة فما رأيت ناقدا للشعر ولا مميذا للالفاظ وجعل يستجد شيئا وينشده وما هو بأفضل الشعر " (٤) . ويروي أنه حينما قال اليزيدي أن جماعة من الرواة للشعر

(١) الصولي : أخبار أبي تمام ص ٧ - ٩ .

(٢) المصدر نفسه ص ١٤ .

(٣) المصدر نفسه ص ١٤ .

(٤) المصدر نفسه ص ١٣٥ .

قد عابوا شعر أبي تمام قال له عبيد الله بن عبد الله بن طاهر " الرواة يعلمون تفسير الشعر ولا يعلمون ألفاظه ، وإنما يميز هذا منهم القليل " (١) ويقول الصولي ساخرًا " أتراهم يظنون أن من فسر غريب قصيدة أو أقام إعرابها أحسن أن يختار جيدها ويعرف الوسط والدون ويميز ألفاظها " (٢) وربما حمل الصولي حبه لشعر المحدثين وشعر أبي تمام خاصة وما يراه من انكار له وهضم لمقداره على الخروج عن آداب البحث فيقول " ومنزلة عائب أبي تمام . . . منزلة حقيرة يمان عن ذكرها الذم ويرتفع عنهم الكرامة الوهد " (٣) ويرد من مثل قول محمد بن يزيد النحوي " ما يهضم هذا الرجل حقه إلا أحد رجلين إما جاهل بعلم الشعر ومعرفة الكلام وإما عالم لم يتبحر شعره ولم يسمعه " (٤) .

ولهذا كان الصولي يرى أنه إلى جانب العلماء الذين يجهلون شعر أبي تمام فيعييونه كان هناك من يجعل عيب أبي تمام سببا لنباهة واستجلابا لمعرفة إن كان ساقطًا خاملاً فألف عليه كتبًا واستغوى عليه قوما ليصرف بخلاف الناس " (٥) ، ويستغرق الصولي في احساسه بمدى حيرة معاصريه ازاء شعر أبي تمام فيرى أن ما دعه وذامه كليهما " ما يتضمن احد منهم القيام بشعره والتبين لمراده بل لا يجسر على انشاء قصيدة واحدة له " (٦) .

-----  
(١) الصولي : المصدر السابق ص ١٠١

(٢) المصدر نفسه ص ١٢٧ .

(٣) المصدر نفسه ص ٣٧ .

(٤) المصدر نفسه ص ٢٠٤ .

(٥) المصدر نفسه ص ٢٨ .

(٦) المصدر نفسه ص ٤ .

وإذا كان موقف الصولي من علماء عصره يشكل جانبا من جوانب الصراع فان موقفه من الشعراء القداما يشكل جانبا آخر في القضية ، ذلك أن هؤلاء الشعراء ظلوا النموذج المثالي عند العلماء حتى تناسوا ما روى من عيوبهم وهفواتهم وأدى الاهتمام الكلي بهم إلى إهمال الشاعر المحدث والازدراء له ولهذا كان الصولي إلى جانب طعنه في علم علماء عصره ونزاهتهم حريصا على رواية ما عيب على الشعراء القدامى وما وقعوا فيه من زلات قائلًا : " وقد عيب على النابغة وزهير والأعشى والفرزدق وجريير والأخطل وغيرهم من حذاق الشعراء أشياء كثيرة " (١) .

وتدر أن يروى صاحب الموشح مأخذا على شاعر قديم دون أن يكون أحد رواة هذا المأخذ الصولي نفسه ، فقد روى ما عيب على امرئ القيس وما عابه الأصمعي على النابغة وزهير وكثير عزه وما عيب على طرفة وموقف النابغة من حسان في سوق عكاظ وما عابه الرشيد من شعر النابغة الجعدي وما عابه ابونواس على الشماخ وما عابه طرفه على المسيب بن علي وتصحيح الأصمعي شعر جريير ومأخذ الفرزدق والأصمعي وأبي عمرو بن العلاء على شعر ذي الرمة وما عابه الأصمعي وسواه على أبي النجم العجلي ، وسوى هؤلاء وربما روى ما أخذ على المحدثين إلا أنه كثيرا ما يروى إلى جانب ذلك ما ردت به العيوب بينما كان يقتصر على رواية ما عيب على القداما ، وقد كان هدفه من وراء هذا أن يبرهن على أن الوقوع في الخطأ ليس وفقا على المحدثين فحسب

( ١ ) المرزبانى : الموشح ص ٣٥ .

بل هو أمر طبيعي أن يشترك فيه الشعراء جميعا قال : " ولو وهم أبوتمام  
 في بعض شعره أو قصر في شيء منه لما كان ذلك مستحقا أن يبطل إحسانه  
 كما أنه قد عاب العلماء على امرئ القيس ومن دونه من الشعراء القدماء  
 والمحدثين أشياء كثيرة أخطأوا الوصف فيها وغير ذلك مما يطول شرحه فمما سقطت  
 بذلك مراتبهم فكيف خص أبوتمام وحده بذلك لولا شدة التعصب وغلبيته  
 الجهل (١) ". وقال في موضع آخر : " ولو عرف هؤلاء ما أنكروه الناس على  
 الشعراء الخذاق من القدماء والمحدثين لكثير حتى يقل عندهم ما عابوه على  
 أبي تمام إذا اعتقدوا الانصاف بنظروا بعينه ". (٢)

وقد كان من مظاهر انتصار الصولي للمحدثين أن وجه جل اهتمامه  
 إلى جمع أخبارهم وتدوين أشعارهم وكأنه بذلك يساير التيار الذي أشار  
 إليه ابن المعتز حينما قال " والذي يستعمل في زماننا إنما هو أشعار  
 المحدثين وأخبارهم " (٣) فدوّن أخبار العباس بن الأحنف وأبي تمام  
 والبهتري والسيد الحميري وسديف وسواهم كما جمع شعر ابن الرومي وأبي تمام  
 والبهتري وأبي نواس وعلي بن الجهم والصنوبري ومسلم بن الوليد وغيرهم ،  
 ولم يتوقف جهده عند جمع الداوئين المفردة وأخبار الشعراء المشاهير  
 بل عمد إلى مجموعة من الشعراء المغمورين فجمع أشعارهم وأخبارهم وضم  
 إليها بعض القصائد غير المشهورة للشعراء المعروفين مصنفا بذلك

( ١ ) الصولي : أخبار أبي تمام ص ٣٢

( ٢ ) المصدر نفسه ص ٣٧ .

( ٣ ) ابن المعتز : طبقات الشعراء ص ٨٦ .

كتابه " أخبار الشعراء " المسمى " كتاب الأوراق " قال : " قد جئت بأكثر  
أشعار هؤلاء إذ كانوا شعراء طرافا كتابا لا يعرفهم الناس ومن عرفهم —  
لا يعرف أخبارهم ولا أشعارهم ومن يعرف الناس شعره فأنا أذكر جيده فسو  
كتابنا هذا وإنما استقصى أشعار من لا يعرفون وأخبارهم " (١)

وقد اشتد الصولى فى انتصاره لابى تمام حينما رأى تعصب علماء  
عصره عليه وكانت أهم وسيلة يراها للدفاع عنه هى أن يحشد أكبر قدر ممكن  
من الأخبار التى استطاع فيها الشاعر أن ينال استحسان سامعيه والاقوال  
التي وردت فى الإشادة به والتنويه بفضله وعلى ذلك دار كتاب أخبار أبى تمام  
ومع ذلك فإن الملاحظات النقدية القليلة التى جاءت فى هذا الكتاب  
وفى سواه من كتب الصولى تكشف لنا أنه لم يستطع هو أيضا الإفلات من المسلمات  
النقدية والبلاغية فى عصره فقد ظل الانفصال بين اللفظ والمعنى قائما  
فى ذهنه ولذا نظر إلى أبى تمام على أنه شاعر يهتم الاهتمام التام بالمعنى  
فيتعجب نفسه ويكذب طبعه، يطيل فكره ويعمل المعانى ويستنبطها (٢) ولذلك  
لا يسقط معناه البتة (٣) والبديع فى شعره إنما هو لتحسين المعنى وتتميمه  
ومذ لك يصبح المعنى الذى سبقه اليه شاعر قبله من حقه يقول الصولى  
" وليس احد من الشعراء - أعزك الله - يعمل المعانى ويخترعها ويتكىء على

(١) الصولى : أخبار الشعراء " الأوراق " ص ٢٥٥ .

(٢) الصولى : أخبار أبى تمام ص ١١٨ .

(٣) المصدر نفسه ص ١٢٩ .

نفسه فيها أكثر من أبي تمام ومتى أخذ معنى زاد عليه ووشحه ببديعه وتمم معناه فكان أحق به وكذلك الحكم في الأخذ عند الشعراء " (١) . والصولي يسلم بما انتهى إليه ابن المعتز من قبل من أن الاختلال في شعر أبي تمام إنما هو من جهة اللفظ فحسب فيقول " جيد أبي تمام لا يتعلق به أحد من أهل زمانه وإنما يختل في بعض قصائده لفظه لا معناه " (٢) .

ولذلك كانت مواقفه النقدية التي حاول فيها الدفاع عن بعض ما أخذ على معانيه دون أن يتطرق لما روى من ما أخذ على ألفاظه .

والصولي لا يرى ضيرا في أن يصف أبا تمام بالتكلف (٣) والصنع والبعد والإغراب فيقول " إن أبا تمام يصنع الكلام ويخترعه ويتعب في طلبه حتى يبدع ويستعير ويغرب في كل بيت إن استطاع " (٤) والذي يتفرد به الصولي هو أنه يرى أن هذا خير دليل على تقدم أبي تمام وأفضليته فيقول " وقد كان الشعراء قبل أبي تمام يبدعون في البيت والبيتين من القصيدة فيعتد بذلك لهم من أجل الاحسان ، وأبو تمام أخذ نفسه وسام طبعه أن يبدع في أكثر شعره فلمصرى لقد فعل وأحسن " (٥) ولذلك اعتبره رأسا في الشعر مبتدئا

- 
- ( ١ ) الصولي : المصدر نفسه ص ٥٣ .  
 ( ٢ ) الصولي : أخبار البهتري ص ٥٧ .  
 ( ٣ ) الصولي : أخبار البهتري ص ٦١ .  
 ( ٤ ) الصولي : مقدمة ديوان أبي نواس ص ١٢٩ .  
 ( ٥ ) الصولي : أخبار أبي تمام ص ٣٨ .

لمذهب سلكه كل محسن بعده فلم ييلفه فيه . (١)

وقد حاول الصولي أن يتناول بعض الأبيات التي عيبت على أبي تمام إلا أن هذه المحاولة كشفت لنا عن شيء من الضعف في قدرته على فهم الشعر الفهم السليم حتى قال عنه محمد مندور " الذي ييد وهو أن مفاصرته لأبي تمام كانت أقرب إلى اللجاجة والإسراف منها إلى النقد الموضوع عن الهادف " ثم قال " وسبيله إلى الدفاع عن شاعره هو سبيل القياس بالقدماء أو السابقين على أبي تمام فياسا يدل على فساد ذوق الصولي وعدم فطنته للمفارقات الأدبية الدقيقة " (٢) ، ومن المواقف التي تكشف لنا عن ضعف الصولي أنه حينما حاول الدفاع عن قول أبي تمام . (٣) :

ما زال يهذي بالمواهبِ دائبا      حتى ظننا أنه محموم  
قال : " كيف لم يسقطوا أبا نواس بقوله في العباسي بن عبد الله بن أبي  
جعفر :

جَدَّتْ بِالْأَسْوَالِ حَسْبِي      قِيلَ مَا هَذَا صَحِيحٌ

( ١ ) الصولي : أخبار أبي تمام ص ٣٧ .

( ٢ ) د . محمد مندور : النقد المنهجي عند العرب ص ٩٣ ، ٩٤ .

( ٣ ) الديوان بشرح التبريزي ج ٣ ص ٢٩١ وهو من قصيدة في مدح محمد

ابن الهيثم بن شيانه مطلقها :  
أسقى طولهم أجش هزيم      وودت عليهم نضرة ونسيم



والمحموم أحسن حالا من المجنون لأن هذا يبرأ فيعود صحيحا كما كان  
والمجنون قلما يتخلص فأبو تمام في تشبيهه الإفراط في الإعطاء والبذل بإكثار  
المحموم أعذر من أبي نواس إذ شبهه بفعل المجنون \* (١)

وقد توخى في شرحه لدَيوان أبي تمام إزالة ما يحيط به من لبس وغموض  
جعل بعض العلماء لأنهم لا يعرفون ما يقول ، وذهب الصولي أن مصدر هذا  
الغموض أن أشماره لا بد أن تهجم بالقارىء على خير لم يرو ومثل لم يسمع  
ومعنى لم يعرف من قبل (٢) وقد ساعده قرب عهده بأبي تمام واتصاله بمن  
عاصره وروى شعره على أن يدرك كثيرا من الملابس والظروف التي أحاطت  
بالقصيدة إلا أنه لم يكن موفقا في شرحه لمعاني كثير من أبياته ما جعله  
موضع انتقاد للشرح الذين شرحوا الديوان بعده . (٣)

...

- 
- ( ١ ) الصولى : أخبار ابي تمام ص ٣٣ .  
( ٢ ) المصدر نفسه ص ٤ .  
( ٣ ) على رأس هؤلاء الأمدى والمرزوقى .

## \* الأمدى \*

لم تعد المعركة النقدية بعد أبي تمام صراعا بين القدماء والمحدثين بل أصبحت موازنة ومفاضلة بين المحدثين أنفسهم فقد اضطر النقاد إلى التسليم بشعر المحدثين ليسا يروا الذوق العام الذي حدثنا عنه ابن المعتز والصولي ثم تلمسوا من بين هؤلاء المحدثين أكثرهم تطبيقا لتقاليد الشعر العربي ومسايرة للمعايير التي رأوه سائرا عليها فوجدوا ضالتهم في البحترى ، ومن هنا نشأت المعركة النقدية الجديدة حول البحترى وأبي تمام ، ولم تكن في واقع الأمر بين شاعرين متفقين المذهب وإنما كانت بين شاعر " أعرابي الشعر مطبوع وعلى مذهب الاوائل " (١) وشاعر آخر لا يشبه أشعار الأوائيل ولا على طريقتهم " (٢) ولذلك كان من الصعب الاتفاق على تقديم أحدهما وذلك " لميل من فضل البحترى ونسبه إلى حلاوة اللفظ ووضع الكلام في مواضعه ، وصحة العبارة وقرب المأثى وانكشاف المعانى . . . وميل من فضل أبا تمام ونسبه إلى غموض المعانى ودقتها وكثرة ما يورده مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج " (٣) وهكذا نجد أنفسنا أمام تيارين مختلفين متباينين في النظرة نحو الشعر وقد وجد أنصار كل تيار منهما في أحد الشاعرين النموذج الذي

-----

( ١ ) الأمدى : الموازنة ج ١ ص ٤٠

( ٢ ) المصدر نفسه ج ١ ص ٥٠

( ٣ ) المصدر نفسه ج ١ ص ٤٠

ينبغي على الشاعر أن يكون عليه ، وقد حدد الآمدى أتباع البحتري وأنصار مذهبه بأنهم " الكتاب والأعراب والشعراء المطبوعون وأهل البلاغة" (١) كما حدد أنصار أبي تمام بأنهم " أهل المعاني والشعراء أصحاب المنصنة ومن يميل إلى التدقيق وفلسفى الكلام " (٢) .

ولم يكن الحوار الذى أداره الآمدى فى مقدمة الموازنة بين صاحب البحتري وصاحب أبي تمام إلا صورة من صور النقاش والجدلى الذى كان يدور فى المجالس بين أتباع كل من التيارين ، وإن يكن الصولى قد قام برصد ما يعد لأبى تمام من حسنات ومزايا فان طراوه الآمدى على لسان أبى تمام إنما كان إعادة منسقة للمنظرات المبعثرة التى سبق للصولى تسجيلها فى " أخبار أبى تمام " ، فقد كان الآمدى يحس أن محاولة الصولى الانتصار لأبى تمام ظلت دون رد علمى ينقضها لذلك حرص على التصدى لها والتعقيب على كل رأى فيها بما يدحضه ويهون من شأنه فأنكر منذ البداية تلمسذة البحتري على أبى تمام وأول اعترافاته بفضل أبى تمام بما يسقط الاحتجاج بها أو يضعفها على أقل تقدير (٣) ، ثم رفض القول بتفرد أبى تمام واختراعه للمذهب الذى اشتهر به قائلا : " ليس الأمر فى اختراعه لهذا المذهب على ما وصفتم ولا هو بأول فيه ولا سابق اليه " (٤) ثم تتبع أصول هذا المذهب

( ١ ) الآمدى : الموازنة ج ١ ص ٤ .

( ٢ ) المصدر نفسه ج ١ ص ٤ .

( ٣ ) المصدر نفسه ج ١ ص ٦ - ١٣ .

( ٤ ) المصدر نفسه ج ١ ص ١٣ .

فى القرآن الكريم والحديث الشريف والشعر العربى ودور مسلم بن الوليد فيه مشيراً إلى ما انتهى إليه ابن المعتز فى كتاب البديع من آراء هــول القضية . وبعد ذلك عاول الدفاع عن مواقف النحاة والرواة من شعر أبى تمام وتأويلها بما يخرجها من دائرة التعصب ويعطيها الصبغة العلمىة الموضوعية ، فإذا تم ذلك له عمد إلى علم أبى تمام وسعة معرفة فأحالتها من مزية له إلى عيب من شأنه أن يضعف شعره ليقول " قد سقط فضل أبى تمام من هذا الوجه على البهترى وصار البهترى أولى بالفضل إذا كان معلوما شائعا أن شعر العلماء دون شعر الشعراء " (١) ، ثم علل كثرة غريب الألفاظ فى شعر أبى تمام بأنها تعمد منه ليدل فى شعره على علمه باللغة وكلام العرب .

وهكذا يتتبع ما بعد من حسنات أبى تمام ومزاياه فيحيله إلى سيئات وماخذ حتى يحمل مناصر أبى تمام على التسليم بأنه قد زل وأخطأ ، والتماس العذر له بأن الخطأ والزلل أمر يعرض لكل الشعراء القدماء منهم والمحدثين فإذا تم له ذلك قال : إن أخطأ الشعراء إنما تقع فى البيت الواحد والبيتين والثلاثة وربط سلم الشاعر المكثر من ذلك البتة ، وأبو تمام لا تكاد تخلو له قصيدة واحدة من عدة أبيات يكون فيها مخطئا أو محيلا أو عن الغرض عادلا أو مستعمرا استعمارة قبيحة أو مفسدا للمعنى الذى يقصده بطلب التلباق والجناس أو مبهما له بسوء العبارة والتعقيد حتى لا يفهم "

( ١ ) الأمدى : المصدر السابق ج ١ ص ٢٥ .

ثم تسأل " كيف يكون ما أخذ على الشعراء من الوهم وقليل الغلط عذرا لمن لا تحصى معاييه ومواقع الخطأ في شعره ؟ " (١) وهكذا لا ينتهى احتجاج الخصمين إلا وقد أتى الآمدى على كل ماعد من حسنات أبى تمام ، فيصر أنه حرصا منه على الظهور بمظهر العدالة والإنصاف آثر أن يورد هذه الردود على لسان صاحب البحترى مؤكدا في بداية الأمر أنه إنما يذكر ماسمعه من احتجاج كل فرقة من أصحاب هذين الشاعرين على الفرقة الأخرى إلا أننا لانبث خلال الجدل أن نلمس أن صاحب البحترى ليس سوى الآمدى نفسه فإذا ما أوشك أن ينتهى اختلط حديث الآمدى بحديث صاحب البحترى وتساهل الآمدى في الحذر فأما ط شيئا من اللثام عن وجهه (٢) والآمدى ، وإن يكن قد تجنب أن يشير إلى الصولى من قريب أو بعيد فسوى الاحتجاج بين أصحاب البحترى وأبى تمام لينزه هذا الحوار عن الخصومات الشخصية ويظهره باكبر قدر من الموضوعية ، فإنه لا يلبث بعد ذلك أن يسخر منه مر السخرية معرضا به قائلا " وبعد . لم لا تصدق نفسك أيها المدعى وتعرفنا من أين طرأ عليك العلم بالشعر ؟ أمن أجل أن عندك خزائنة كتب تشتمل على عدة من دواوين الشعر ؟ وأنبك ربما قلبت ذلك وتصفحته أو حفظت القصيدة والخصمين منه . . " (٣) وربما صرح بشكّه في أمانسة

(١) الآمدى : المصدر السابق ج ١ ص ٥٥٢ .

(٢) المصدر نفسه ج ١ ص ٤١٦ .

(٣) المصدر نفسه ج ١ ص ٤١٦ .

الصولى فى رواية شعر أبى تمام وتدوينه له فيحرص على البحث عن النسخ العتيقة لديوانه " التى لم تقع فى يد الصولى وأضرابه " (١) .

والخصومة بين الآمدى والصولى امتداد للخصومة بين الصولى وأبى موسى الحامض أستاذ الآمدى فقد كان كل منهما يشذ عن الآخر ويظعن فيه ويحط من شأنه (٢) وربما أفضى هذا بنا الى التساؤل عن مدى عدالة الآمدى ونزاهته فى الموازنة بين الشاعرين ذلك أن الآمدى كان متهمًا بالتعصب على أبى تمام عند كثير من القدماء والمحدثين فقد تعقب الشريف المرتضى نقده لبعض أبيات أبى تمام بالرد عليه ووصف نقده لها بأنه " من قبح العصبية " (٣) ووصف ياقوت الحموى كتاب الموازنة بأنه " كتاب حسن وإن كان قد عيب عليه فى مواضع منه ونسب الى الميل مع البهترى فيما أورده والتعصب على أبى تمام فيما ذكره ، الناس بعد فيه على فريقين : فرقة قالت برأيه حسب رأيهم فى البهترى وغلبة جهم لشعره وطائفة أسرفت فى

( ١ ) الآمدى : المصدر السابق ج ١ ص ٢١٦ .

( ٢ ) يقول الدكتور محمد عبده عزام فى مقدمة تحقيقه لديوان أبى تمام : " وقد كان الآمدى تلميذا لابى موسى الحامض الذى كان يكره الصولى ويكر من التشنيع عليه ، وربما كان لهذه التلمذة أثر فيما كان يبين بين هذين الرجلين : الصولى والآمدى ، من عداوة ، حتى لكأنما اتخذنا من أبى تمام ميدانا للجدال والمخاصمة " . الديوان بشرح التبريزى ج ١ ص ٢٢ .

( ٣ ) الشريف المرتضى : طيف الخيال ص ١٩ .

التقبيح لتعصبه ، فإنه جد واجتهد في طمس محاسن أبي تمام وتزيين مردول  
البحترى ، ولعمري إن الأمر كذلك " (١) كما نقل عن أبي الفرج منصور بن  
بشر النصراني قوله " كان الآمدي النحوي صاحب كتاب الموازنة يدعى  
هذه المبالغات على أبي تمام ويجعلها استطرادا لميئه ، إذا ضاق عليه  
المجال في ذمه " (٢) وإلى هذا ذهب ابن الأثير في المثل ، وكان ابن  
المستوفى يذهب إلى أن الآمدي لتعصبه على أبي تمام كان يصنع في شعره  
أبياتا مفسودة ليردها عليه (٣) . وقد ذهب كثير من المحدثين إلى القول  
بتعصب الآمدي على أبي تمام . (٤)

وقد تظاهر الآمدي منذ بداية الموازنة بتحرى الإنصاف والابتعاد  
عن الهوى قائلا " وقد رسمت من ذلك ما أرجو أن يكون الله عز وجل قد وهب  
فيه السلامة وأحسن فيه اعتماد الحق وتحري الصدق وتجنب الهوى بمنه  
ورحمته " (٥) وقال عند ما شرع في الموازنة بين الشاعرين " والله أستعين

( ١ ) ياقوت الحموي : معجم الادباء ج ٨ ص ٨٨ .

( ٢ ) المصدر نفسه ج ٨ ص ٨٤ .

( ٣ ) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ٣٤٦ الحاشية .

( ٤ ) ذهب الاستاذ احمد أمين في تقديمه لكتاب اخبار أبي تمام للصولي  
ص ١١١ إلى أن الآمدي يتعصب للبحترى من وراء حجاب ، وقال  
عنه في كتابه النقد الأدبي ص ٤٤٦ " أما الآمدي فمفضل للبحترى متعجب  
يفضله في خفاء ورأى الدكتور محمد عبده عزام في تقديمه لديوان أبي تمام  
١ / ٢١ أن كتاب الموازنة يشهد بتعصب الآمدي على أبي تمام وذلك هو  
رأى جرجي زيدان في تاريخ آداب العربية ٢ / ١٦١ والشيخ محو الدين  
عبد الحميد في تحقيقه للموازنة ص ٣ .

( ٥ ) الآمدي : الموازنة ج ١ ص ٣ .

على مجاهدة النفس ومخالفة الهوى وترك التحامل " (١) وإذا كان قد حرص على الاعتراف بتقدم أبي تمام في مواضع مختلفة ودفع عنه بعض التهم التي وجهت إليه والتمس لبعض أبياته وجوها يستقيم بها المعنى عنده فإنه بحكم صناعته وهو " النحوى للكاتب " (٢) كان مخلصا لجملة من المعايير التي جعل من كتابه الموازنة ميدانا يطبقها فيه ويختبر مدى نجاح الشاعرين في الخضوع لها فأفضت به الى الاجحاف في حق أبي تمام والنيل منه (٣) عند ما وجد فيه نشورا عليها وخروجا عنها حتى كأنما كان يعتمد ذلك تعصدا بينما وجد في البحتري شاعرا لا يكاد يخرج على عمود الشعر، وقد اعترف بأنه حرص واجتهد في أن يظفر للبحتري بشيء من المساويء يكون بازا ما أخرجه من مساويء أبي تمام فلم يجد في شعره - لشدة تحرزه وتهذيب ألفاظه - إلا أبياتا يسيرة (٤) ، ومشكلة شعر أبي تمام أنه " ليس على طريقة المصرب ولا مذاهبهم " (٥) ولذلك فهو يشكل عند الآمدي والنحاة عموما تمردا على اللغة

( ١ ) الآمدي : الموازنة ج ١ ص ٤٢٩ .

( ٢ ) ياقوت الحموي : معجم الادباء ج ٨ ص ٧٥ .

( ٣ ) ذلك ما ذهب اليه الاستاذ محمد علي ابو حمدة حينما قال : ان الفيلسوف الذي لحق ابا تمام انما جاء نتيجة قصور مبدأ الآمدي النقدي واحتكامه الى قوانين عمود الشعر . ( محمد علي ابو حمدة : النقد الادبي حول ابي تمام والبحتري ص ٩٢ ) . اما الدكتور مندور فقد انكر تهمة التعصب وقال بأنها تهمة اتهمه بها النقاد اللاحقون عندما فسد السذوق وغلبت المنفعة والتكلف على الادب العربي ( د . محمد مندور :

النقد المنهجي عند العرب ص ١٠٢ ) .

( ٤ ) الامدي : المرجع السابق ج ١ ص ٣١٢ .

( ٥ ) المصدر نفسه ج ١ ص ٥٢٣ .



ووظيفتها سواء في الاستعمال الحقيقي أو في الاستعمال المجازي ، فالآمدى يصف أبا تمام بأنه " قد أغراه الله بوضع الألفاظ في غير مواضعها من أجل الطباق والتجنيس اللذين بهما فسد شعره وشعر كل من اقتدى به " (١) .

وأمام هذا العيب تهون العيوب الأخرى في نظر الآمدى بل إنهما لا تعد عيوباً أصلاً فهو يشير إلى بعض ما لحن فيه أبو تمام ثم يعقب عليه قائلاً : " ونحو هذا ما ليست بنا حاجة إلى ذكره لانا لم ننتبعه ولا عبناه به لـمـا وصفناه به في باب اللحن وكثرته في أشعار المتأخرين " ويحدد موطئ العيب بأنه يكمن في " أخطائه في معانيه وإحالاته وبعد استعاراته " (٢) . ومع أنه أفرد للسراقات باباً واسعاً تناول فيه ما يزيد على المائة بيت عدّها ماسرقة أبو تمام وأتبعتها بدراسة لما ألفه ابن أبي طاهر في سرقات أبي تمام فقصده أنهى حديثه عن السرقات قائلاً " لم أر المتحرفين عن هذا الرجل - يعنى أبا تمام - يجعلون السرقات من كبير عيوبه لأنه باب ما يعرى منه أحد من الشعراء إلا القليل " ويؤكد بعد هذا أن ما يعاب عليه " كثرة أخطائه وإخلاله وإحالاته وأغاليطه في المعاني والألفاظ " (٣) .

والآمدى يستسلم لمذهب النحاة البصريين في إهمال الشأن والنادر الذي يخرج اللفظ عما ظن أنه وضع له ويخرج التركيب عما سلم أنه إنما ينظم

( ١ ) الآمدى : ج ١ ص ٢٢٩ .

( ٢ ) المصدر نفسه ج ١ ص ٣٢ .

( ٣ ) المصدر نفسه ج ١ ص ٣٨ .

على منواله ، وعد كل ما خالف القاعدة من باب الخطأ والسهو الذي لا يقاس عليه ولا يرخص في مثله فيقول مثلاً عن " القلب " " المتأخر لا يرخص له فسق القلب لأن القلب إنما جاء في كلام العرب على السهو والمتأخر إنما يحتذى على أمثلتهم ويقتدى بهم وليس ينبغى له أن يتبعهم فيما سهو فيه " (١) وربما حمل بعض ما يشذ عن القاعدة محمل الضرورة ثم قال : " وإذا اعتمدت العرب الشيء ضرورة لم يكن ذلك المتأخر " (٢) ولذلك يرى أنه ليس كل ما ورد عن العرب مقبولاً وجديراً بالإعجاب " فما ينبغى للمتأخر أن يحتذى إلا الجيد المختار لسعة مجاله وكثرة أمثله " (٣) . وهذا الجيد المختار إنما هو ما اطرد مع القاعدة وكثر في كلامهم حتى جرى عليه العرف ولذلك لم يرخص لابي تمام فيما جاء به احتذاءً لبعض ما ورد عن العرب وقال : " وقد يجسوز أن يكون احتذاءه على مثال ، والردى لا يعتبر " (٤) وتتجلى نظريته القائمة على شبات اللفظة في قوله : " وإنما ينبغى أن ينتهى فواللغة حيث انتهسوا ولا يتعدى إلى غيره فإن اللفظة لا يقاس عليها " (٥) .

وبهذا تصبح نظرة الأمدى إلى اللفظة أضيق من أن تستوعب ما يحسسه أبوتمام فيها من فاعلية ونشاط ولتوضيح هذه المسألة نقف عند أحد مواقف الأمدى الشهيرة من أبيات أبوتمام وهو قوله : (٦)

(١) الأمدى : المصدر السابق ج ١ ص ٢١٧ .

(٢) المصدر نفسه ج ١ ص ٥٥٣ .

(٣) المصدر نفسه ج ١ ص ٤٤١ .

(٤) المصدر نفسه ج ١ ص ٥٠٩ .

(٥) المصدر نفسه ج ١ ص ٢٢٧ .

(٦) الديوان بشرح التبريزى ج ٣ ص ١١٥ وهو من قصيدة في مدح محمد بن

عبد الملك الزيات مطلعها :

متى أنت عن ذهلية الحق ناهلٌ      وقلبك منها مدة الدهر أهلٌ

من الهيف لو أن الخلاخل صورت لها وشحا جالت عليها الخلاخل

يقول الامدى : " هذا الذى وصفه ابوتام ضد ما نطقت به العرب وهو ممن أقبح ما وصف به النساء لأن من شأن الخلاخل والبرين أن توصف بأنهما تعض فى الأعضاء والسواعد وتضيق فى الأسواق فإذا جعل خلاخلها وشحها تجول عليها فقد أخطأ الموصف لأنه لا يجوز أن يكون الخلاخل الذى من شأنه أن يعض بالساق وشاحا جائلا على جسدها لأن الوشاح هو ما تتقلده المرأة متشحة به وإذا كانت هذه صورة الوشاح فغير جائز وصفه بالقصر والضيق بل الواجب أن يوصف بالسعة والطول ليدل على تمام المرأة وطولها ويكون ذلك لاثقا بتشبيه النساء فى البيت الثانى بقنا الخط وإنما يوصف الوشاح بالطلق والحركة ليستدل بذلك على دقة الخصر . . . وهذه إذا كانت كذلك فقد مسخت إلى غاية القمامة والصغر وصارت فى هيئة الجمل ، ولو قال " لو أن الخلاخل صيرت لها حقا " لصح المعنى . . . ومن عادة العرب أنها لا تكاد تذكر الهيف ودقة الخصر إلا ذكرت معه من الأعضاء ما يستحب فيه الامتلاء والرى والغلظ " (١) . والامدى فى نقده هذا أسير لفكرة الوضع فالهيف ليس سوى وصف للنساء بالنحول ، والخلاخل لا تتجاوز أداة الزينة المصروفة ، والوشاح ما تتقلده المرأة متشحة به ، ومن شأن الخلاخل أن تعض بالساق والواجب فى الوشاح أن يوصف بالسعة والطول والطلق والحركة ليستدل بذلك على دقة الخصر ، والبيت بكامله لا يعنى لده

(١) الامدى : الموازنة ج ١ ص ١٤٧ - ١٤٩ .

أكثر من وصف امرأة من النساء بالتحاقه والدقة ، وانطلاقاً من هذا التصور فقد أخطأ أبوتمام في نظر الأمدى لأنه صخ هذه المرأة " إلى غاية القماءة والصفر وصارت في هيئة الجمل " وجعلنا نحس بشئ من التناقض بين وصفه هذا وتشبيهه إياها بقنا الخط في البيت التالي ، وحينما حاول الأمدى أن يتلمس لأبى تمام مخرجا قال " لو قال : " لو أن لخلاخل صيرت لها حقا " لضح المعنى " ولو قال ذلك لكان أحسن ما يقال فيه أنه بالغ في الوصف وربما ضم ذلك إلى ما عد عليه من إحالات وخروج عن العادات لأن المعيار الذى تقاس به جودة المعنى هو قرينه من الحقيقة وفي ذلك يقول الأمدى بعد مناقشته للبيت السالف " وكل مادنا من المعانى من الحقائق كان ألوط بالنفس وأحلى في السمع وأولى بالاستجادة " (١) وليست الحقائق في نظره سوى ما يجرى في عالم الواقع وما يدخل في عالم الحس والمشاهدة .

وهذا الوجه من وجوه النظر جاء من تصور أن الألفاظ إنما وضعت لأشياء محددة في عالم الحس ودورها يكمن في تصوير هذه الأشياء واستحضارها في الذهن .

وقد احتكم الأمدى إلى الواقع في دراسته لاستعارات أبى تمام فاستنكر أن جعل للدهر إخدعا ويذا تقطع من الزند وكأنه يصرع وجعله يشرق بالكرام وعلق عليها قائل " هذه استعارات في غاية القباحة والهجانة والغثاثة والبعد عن الصواب " ووضح حدود الاستمارة قائلا " وإنما استمارت

( ١ ) الأمدى : المصدر السابق ص ١٥٧ .

العرب المعنى لما ليس هو له إذا كان يقارن أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله أو كان سببا من أسبابه فتكون اللفظة المستعمارة حينئذ لا ثقة بالشئ الذي استعميرت له وملائمة لمعناه " (١) والذي دفعه إلى إنكار هذه الاستعمارات أنه لم يجد لها ما يقابلها في عالم الحس والواقع ولذا أشار بإحدى استعمارات امرئ القيس فوصفها قائلا " وهذه أقرب الاستعمارات من الحقيقة لشدة ملائمة معناها لما استعميرت له " (٢) والحقيقة هنا لا تتجاوز عالم الحس والمشاهدة وما يؤلف وقوعه أو يتصور حدوثه وتصبح العلاقة بين طرفي الاستعمارة علاقة عقلية منطقية تقوم على التناسب أو السببية حتى أفضى بهم هذا إلى ما يشبه القول بوضع المجاز فأصبحت له صور معروفة وألفاظ مألوفة فتأداة لا يتجاوز في النطق بها إلى سببها كما يقول الأمدى " (٣) . وظلت الفائدة غرضا مبهما يلتجئون إليه في تحليل قبول الكلام أو رفضه " لأن الكلام إنما هو مبني على الفائدة في حقيقته ومجازه ، إذا لم تتعلق اللفظة المستعمارة بفائدة في النطق فلاوجه لاستعمارتها " (٤) . وفائدة الاستعمارة لا تخرج لديهم عن كونها مجرد تزيين للمعنى أو تقريب له أو مبالغة في وصف الشئ " ولذلك " لا تستعمل إلا فيما يليق بالمعاني ، ولا تكون المعاني به متضادة متناقية ولهذا حدود إذا خرجت عنها صارت إلى الخطأ والفساد " (٥) وهذا

( ١ ) الأمدى : المصدر السابق ج ١ ص ٢٦٦ .

( ٢ ) المصدر نفسه ج ١ ص ٢٦٦ .

( ٣ ) المصدر نفسه ج ١ ص ٢٩٧ .

( ٤ ) المصدر نفسه ج ١ ص ٢٠١ .

( ٥ ) المصدر نفسه ج ١ ص ٢٥٥ .

الخطأ والفساد هو ما عبر عنه الآمدى فى مواضع أخرى بأنه " المحال " الذى دفعه الى أن يصرخ حينما قرأ قول أبو تمام : (١)

جَارَى إِلَيْهِ الْبَيْنُ وَصَلَ خَرِيدَةً مَاشَتْ إِلَيْهِ الْمَطْلَ مَشَى الْأَكْبَدُ  
قائلا : " يامعشر الشعراء والبلغاء ويا أهل العربية خبرونا كيف يجارى  
البين وصلها ؟ وكيف تماشى هى مطلقها ؟ ألا تسمعون ؟ ألا تضحكون ؟ (٢)

وظل الانفصال بين المعنى واللفظ قائما فى ذهن الآمدى فنزل  
الجناس والطباق وما إليه منزلة الزينة التى يحل بها الكلام فلا يستساغ فيها  
إلا ما يستساغ فى الزينة فلا تكون مجتلية متكلفة وأن تأتى متفرقة من غير تعصب  
ولا كد فكر ولذا عاب على أبو تمام اكثاره منها " واغراقه فى طلب الطباق  
والتجنيس والاستعارات واسرافه فى التماسى هذه الابواب وتوشيح شعريه  
بها حتى صار كثير ما أتى به من المعانى لا يعرف ولا يعلم غرضه فيه إلا بعد  
الكد والفكر وطول التأمل ومنها ما لا يعرف معناه إلا بالظن والحدس ولو كان  
أخذ عفو هذه الاشياء ولم يوغل فيها ولم يجازب الألفاظ والمعانى مجازية  
ويقتصرها مكارهة وتناول ما يسمح به خاطره وهو بجمامه غير متعصب ولا مكند و...  
لظننته كان يتقدم عند أهل العلم بالشعر أكثر الشعراء المتأخرين " (٣) وطالبه  
فى موضع آخر أن يقتصر على الألفاظ المتجانسة المستعمدة اللاتقة بالمعنى  
لكى يأتى كلامه على قدر الغرض ويتخلص من الهجنة والعييب " (٤) ، وهذا

( ١ ) الديوان بشرح التبريزى : ج ٢ ص ٤٤ وهو من قصيدة فى مدح الطامون

مطلعها :

كشِفَ الخطأ فأوقدى أو أخمدى لم تكمدى فظننت أن لم يكمد

( ٢ ) الامدى : الموازنة ج ١ ص ٢٨٠ .

( ٣ ) المصدر نفسه ج ١ ص ١٤٠ .

( ٤ ) المصدر نفسه ج ١ ص ٢٨٥ .

المعنى الذى يتحدث عنه الآمدى معنى نثرى لا يخرج عن نظيره فى مطلق الكلام يستخلصونه. من تركيب الشعر وينزلونه من منزلة الجوهر.

وانتقاء الآمدى الى فئة الكتاب جعله يلهم بما كانوا يشيعونه من معايير فى نقد الشعر كالوضوح والسلاسة ومناسبة المقام وملاءمة الفرض وحسن الابتداء والتخلص ووضع الكلام فى مواضعه وقرب المأتى وانكشاف الفرض والبعد عن غريب اللفظ وبعيد الصورة وغامض المعنى ولذلك كان على رأس الفئة التى تناصر البحترى وتنكر على أبى تمام مذهب " جماعة الكتاب وأهل البلاغة " (١) وقد كان الآمدى أحد هؤلاء الكتاب وواحد من أهل البلاغة ونحوها بصريا درس النحو ودرسه (٢) وانتقاه هذه أملت عليه معاييرها الخاصة سواها فى نظرتة إلى اللفظة عموما وإلى لفة الشعر خاصة وقد اتخذ من الموازنة ميدانا رها يطبق فيه هذه المعايير فأفضت به إلى أن أبا تمام كان شديد التكلف صاحب صنعة ويستكره الألفاظ والمعانى وشعره لا يشبه الاوائل ولا على طريقتهم خلافا للبحترى الذى كان أعرابى الشعر مطبوعا وعلى مذهب الأوائل ومافارق عمود الشعر يتجنب التعميد ومستكره الألفاظ ووحشى الكلام. (٣)

- 
- ( ١ ) الآمدى : المصدر السابق ج ١ ص ٤٤  
 ( ٢ ) ياقوت الحموى : معجم الادباء ج ٨ ص ٧٧.  
 ( ٣ ) الامدى : المصدر السابق ج ١ ص ٤٤

## الفصل الثالث

### أبو تمام في دراسات المحدثين

- ١ - استمرار معايير الفكر النقدي والبلاغ القديم ..
- ٢ - معيارية الحتمية العلمية ..
- ٣ - الدراسات النقدية الحديثة ..



شغل كثير من الباحثين بقضية نسب أبي تمام وديانة أسرته وسنة مولده ووفاته فاستأثرت هذه القضايا الخلافية بشيء غير قليل من جهدهم كما ذهب بعض الدارسين يستقصى تفاصيل حياته وأخباره متتبعاً رحلاته بين مد وحيه في الشام ومصر والعراق وخراسان محاولاً تقديم الحلول لإشكالات تتعلق بترتيب هذه الرحلات وعلاقاته مع مد وحيه وأسباب سخطهم عليه ورضاهم عنه ، وتعلق بعضهم أطراف من نظرية تين فاستحال البحث في شعر أبي تمام إلى بحث في المجتمع العباسي وأحواله السياسية والاجتماعية والفكرية وبحث في قبيلة أبي تمام لتحديد موطنها وعلاقاتها بجاراتها من الفرس والروم والقبائل العربية ومنزلتها وعباداتها وأشهر المشاهير فيها حتى غدا البحث في شعر أبي تمام بحثاً في التاريخ والاجتماع وعلم الأنساب .

وشرة هذا كله أن شغل الدارسون بهذه المسائل الجانبية عن الوقوف على لغة أبي تمام الشعرية وإعطاء هذا الجزء <sup>من</sup> لثرائنا قيمة حضارية تكشف عما يحتضنه من تجربة إنسانية لا يهداها زمان ولا مكان ، وقد تطرق الأستاذ عبد العزيز سيد الأهل لهذه القضية حينما قال ( وقد لاحظت أن أكثر ما يؤلف عن أبي تمام في العصور المتأخرة يلتفت إلى دراسة حياته ويلتقط أخباره ويعرف عن ديوانه وكثير من شعره ) (١) ، وانتقد الدكتور الريس داوي المؤلفين الذين يعمدون عند تصديهم لدراسة شاعر وتأليف كتاب عنه إلى

(١) عبد العزيز سيد الأهل : عبقرية أبي تمام ص ٧٣ .

أن يقدر ما بين يدي دراستهم نبذا عن حياة الشاعر وطرفا من أخباره على أن تكون توطئة لدراسة فنه وعلاقته بمصره وببيئته فيسرفون في هذه المقدمة إسرافا يلهيهم عن صلب الموضوع ويستترف جهدهم قبل الوصول إليه ، ثم ذكر أن هذا الصنيع ينطبق على الدراسات التي ألفت حول أبي تمام أكثر من انطباقه على أى دراسات حول سواه من الشعراء . (١)

- ١ -

وإذا صرفنا النظر عن هذه الجوانب وحاولنا أن نتلمس مواقف النقاد من شعر أبي تمام وجدنا أن أكثرها لا يكاد يخرج عن أحكام القدماء ، ذلك أنهم خضعوا لنفس المؤثرات والمقولات التي قصرت بالقدماء عن استيعاب اللغة الشعرية عنده فظلت بحوشهم محصورة في دائرة ضيقة تهيمن عليها نفس المعايير البلاغية والنقدية التي هيمنت على دراسات القدماء للشعر فالألفاظ - على سبيل المثال - لا يمكن أن تتصور إلا على أنها كسوة للمعاني والبديع لا يزيد عن كونه صنعة لفظية لتحسين الشعر وتزيينه فلا يحسن فيها إلا ما يستحسن في الزينة من الاقتصاد وعدم الإسراف والتكلف ، وظل الخيال أمرا تاليا للمعنى العقلي فلا يتعدى دور الصورة في الشعر توضيح المعنى

د . محمود اليربوعي : الفن والصناعة في مذهب أبي تمام ج

العقلى وجمله ماثلا للعيان .

كان الدكتور طه حسين يرى أن أبا تمام كان شديد الحرص على البديع  
والمحسنات اللفظية والمعنوية ، وكان شديد الحرص على جمال الصنعة  
الفنية في الشعر ، يتتبع الاستعارة ويسرف في تتبعها ويجد ما استطاع  
في طلب الجناس والمطابقة وما إلى هذه الأنواع من المحسنات البديعية (١) .

أما الاستاذ عباس محمود العقاد فقد رفض أن يعتبر أبا تمام شاعرا  
إنسانيا ممتازا لان المقاس للإنسانى الصحيح للشاعرية الممتازة لديه هو أن يكون  
للشاعر عالم ، وليس أبا تمام بصاحب عالم ولكنه صاحب إجادات يجيد فسى  
هذا المعنى أو ذاك دون أن يعرض لك العالم فى حالة من حالاته (٢) ، والذي  
هدا بالعقاد إلى مثل هذا الحكم هو تصويره أن البديع لا يزيد عن أن يكون  
حلية للشعر ليست بذات قيمة فى حد ذاتها ، وقد كان يرى أن النقاس  
الثقات قد عابوا الاكثار من المحسنات البديعية الصناعية وعدوها بدعسة  
مستحدثة على اللغة العربية واستحبوا فيها أن تكون فى الكلام كالخيال فى  
الوجنات او كالحلية فى الثياب وان تجى عفوا بلا كلفة مصنوعة أو تقصد قصدا  
ولكن لتوضيح المعنى وتجميله وليس للعرض على الأنظار والمباهاة بالاحتيال  
والاقتدار (٣) ، وفى موضع آخر ذهب يؤيد ما كان يراه بعضهم من أن الذهن  
الذى يملك معناه يملك عبارته بغير حاجة كثيرة إلى المجاز وأن الاستعارة

( ١ ) د . طه حسين : من حديث الشعر والنثر ١٣٣ .

( ٢ ) عباس محمود العقاد : يسألينك : ص ٥٧ - ٦٢ .

( ٣ ) عباس محمود العقاد : مراجعات فى الآداب والفنون ص ٨٧ .

إنما تكون للتوضيح والتمكين (١) ، وهذا لا يخرج حتى الاستعارة عن مفهوم الصنعة والتحسين وتظل أمراً ثانوياً لا يدل إلا على تقصير الفكر عن أن يملك معناه .

ومع أن الدكتور محمد مندور كان يؤمن أن الاستعارة أمر أصيل ففى الشعر (٢) ، إلا أنه كان يخضعها للمقولات العقلية مطالباً بما طالب به النقاد الأوائل ألا يكون هناك تنافر بين الشىء المستعار والشىء المستعار له ولذا رفض أن يتقبل استعارة أبو تمام " ماء الملام " لأنه لا يمكن فى رأيه أن يعبر عن الشىء المر بالماء العذب ولذلك وسم أبا تمام بالاسراف وصفاقفة الذوق والصنعة الباطلة (٣) ، مع أن الدكتور مندور كان يدرك أن أصالة الشاعر تتجلى فى تلك العلاقات التى يقيمها بين الاشياء وأنه كلما ازدادت تلك العلاقات ودقتها وجدتها وقوة ايحائها ازداد الشعر جودة (٤) ، أصلاً التجنيس فلم يكن عند الدكتور مندور سوى عبث لفظى يعتمد على الاشتقاق ولا يستند إلى غير التداعى الشكلى ، أو لعب بالمعانى ومهارة فى استخدام مفردات اللفظة المتحدة فى اللفظ المختلفة فى المعنى والطباق مجرّد مقابلات بين المعانى ورد اعجاز الكلام على ما تقدمها هو الآخر حيلة لفظية ولباقة فى طرق الاداء (٥) . ولذلك ذهب إلى أن نزعة أبو تمام فى التجديد

( ١ ) عباس محمود العقاد : ساعات بين الكتب ص ٢٧٣ .

( ٢ ) د . محمد مندور : النقد المنهجي عند العرب ص ٥١ .

( ٣ ) المرجع نفسه ص ٩٨ .

( ٤ ) المرجع نفسه ص ٥٠ .

( ٥ ) المرجع نفسه ص ٥١ .

في الصياغة قد جرت به، إلى التكلف والإحالة والإسراف والإغراب في المعاني  
 المألوفة . (١) . وقد كان يرى أن فيصل التكلف هو أن يفكر صاحبه  
 مرتين : مرة للفكرة ، ومرة لتحويلها حتى تسكن للبديع ، وفي هذه الحالة  
 يغلب أن تكون مادة الشعر نفسه متكلفة كاذبة بل وطبع الشاعر فاسدا  
 إذ نحس بزيف الإحساس وعدم أصالة الخاطر وقسر الصورة فيأتي الشعر  
 أجوف متنافر النغمات يقف عند الأذن وقد نفذه الإحساس وردة الذوق  
 كالبهرج المنزول ، ثم ذهب الدكتور مندور إلى إن هذه الصنعة المتكلفة  
 كثيرا ما نجدها عند أبي تمام . (٢)

أما الاستاذ أنيس المقدسي فقد عد ظاهرة التأنق البديعي من  
 أهم سمات أبي تمام وتتجلى في الاستعارة والطباق والجناس ، ويكشف لنا  
 وصفه ظاهرة البديع بالتأنق أنه لا يزال يتصورها على أنها لا تخرج عن باب  
 الزينة والحلية للمعنى ولذلك قال " إن اهتمام أبي تمام بها قد قاده إلى  
 الإسراف والخروج عن جادة المعقول " وبعد أن تحدث عن مآخذ النقاد  
 على شعر أبي تمام قال : " والذي يطالع ديوانه تحريا لهذه التهم يتضح  
 له أن أكثر ما ذكره حق وأن أبا تمام كثيرا ما يأتي بالاستعارة أو الكناية  
 دون أن يراعى التناسب بين الحقيقة والمجاز " (٣) وضرب لذلك عدة أمثلة

( ١ ) د . محمد مندور : المرجع السابق ص ٨٠

( ٢ ) المرجع نفسه ص ٤١ .

( ٣ ) أنيس المقدسي : أمراء الشعر العباسي ص ٢٩٧ .

وصفها بالفساد وشدة التعسف والاسراف في الصناعة ، وحينما تحدث عن  
إحسان أبي تمام و " تفننه الممنوى " قال : " إن من يراجع ديوانه بروية  
ويصبر على تحليل معانيه يجد من بدائعه الشعرية ما لطف من وصف أو مجاز  
أو حكمة أو ليس لباسا قشيبا من البلاغة " (١)

ولا يخرج تصور الاستاذ محمد البهبهتي للاستعارة والتشبيه  
والمجاز عموما عن تصور من سبقه من لقدماء والمحدثين فهو عنده وسائل للأداء  
المنطق التي أدى غلو أبي تمام في طلبها إلى وقوعه في كثير من الاضطراب  
حينما جعل صورته مكونة من أجزاء مختلفة لا تناسق بينها حتى تكاد تذهب  
مثلا في شاعيتها (٢) وبتفتت العمل الشعري عند البهبهتي عندما يتحول  
إلى خطوات متتالية ينفصل فيها الاحساس عن الفكر والمعنى عن اللفظ  
فهو يتصور أن أبا تمام يرى الاشياء والأحداث بأرق الحواس وأعرقها  
في الشاعرية فإذا فرغ عنده عمل الحاسة بدأ عمل العقل فيأخذ في تحليل  
المشاعر والضرب في انحائها حتى إذا وجد المعاني التي يبتغىها  
فمنظمتها ورتبها انقلب إلى إبرازها في ألفاظ يرصها في تؤده وينحها فسي  
اطمئنان فيلائم بين اجراسها وألوانها ويقابل بين الفكرتين ويراعى اللفظ  
وتقسيمه (٣) .

(١) أنيس المقدسي : المرجع السابق ص ٢٠١

(٢) نجيب البهبهتي : أبو تمام الطائي حياته وحياته شعره ص ٢٣٠ ، ٢٣١

(٣) المرجع نفسه ص ٢١٥ .

أما الدكتور عمر فروخ فقد ذكر أن أبا تمام هو أول من أوجد طريقة الشاميين وكان أول حلوى الشعر العربي بالصناعة اللفظية المقصودة (١) . وكان يتكلف التجنيس والمطابقة ونصوغ فيها المعاني البعيدة فتفلق على أفهام العامة أو تكاد وتنفر أحيانا من الذوق (٢) ، وعندما تحدث عن الوصف عند أبي تمام قال انه يثقل وصفه بقيود صناعية فيفقد صدقه وجاذبيته وربما يتخيل أحيانا فتاتي صورته دون حقيقة ليس فيها سوى ما أبدعه من الترقيش بالجناس والطباق ويعيد التشبيه وقريبا لاستعارة (٣) .

وحيثما تحدث الاستاذ عبد العزيز سيد الأهل عن دلائل عبقرية أبي تمام ذكر ان من أهمها أنه ( ألبس المعاني القديمة أو المبتكرة أثوابا من الألفاظ لم تكن لها من قبل ) (٤) وعندما تطرق للحديث عن اختلاف النقاد القدماء حول عدد معاني أبي تمام قال : ( إنما يرجع ذلك إلى أسلوب أبي تمام في أداء المعنى فقد يكون المعنى موجودا من قبل وهو مهمل ولكنه يصير جديدا في ألفاظ أبي تمام ) (٥) ، ولا تخرج صور الشعر في مفهومه عن أن تكون أيها ما وتخيلها لا حقيقة له فعندما تطرق لبيت

( ١ ) د . عمر فروخ : ابوتام شاعر الخليفة المعتصم ص ٤٠ .

( ٢ ) المرجع نفسه ص ٥٢ .

( ٣ ) المرجع نفسه ص ٩١ .

( ٤ ) عبد العزيز سيد الأهل : عبقرية أبي تمام ص ١٠٦ .

( ٥ ) المرجع نفسه ص ١٥٠ .

أبي تمام (١) :

مَطْرٌ يَذُوبُ الصَّحْوُ فِيهِ وَيَعْدَهُ  
صَحْوٌ يَكَادُ مِنَ الْفَضَارَةِ يُمْطِرُ  
قال : ( والمعروف أن السحب إذا أسرفت في التكاثف وجرت عليها عوامل  
الامطار أمطرت فوجب أن النضارة متى أسرفت في الصفاء أن تمطر  
وهو باطل لأنه ايهام وتخيل والعلة في الاختلاف ظاهره ) (٢) . وتحديث  
عن ظاهرة الاستدلال في شعر أبي تمام فقال ( وأبو تمام يراوح في علمه بين  
الأدلة الخطابية والتاريخية والمنطقية فيأتي بها تارة تؤيد كلامه إن يقرها  
بالعقل وتارة يوهم بها ليؤيد الكلام ويثبت صدق القول ) (٣) .

أما الدكتور شوقي ضيف فقد آمن أن ظاهرة البديع التي تجلست  
في شعر أبي تمام وقبلة في شعر مسلم بن الوليد وشار بن برد ليست سوى  
ضرب من ضروب الزينة والتنميق ولذلك جمع بينها وبين فنون الزخرفة  
الأخرى التي شاعت في العصر العباسي سواء في الطبس أو المأكل أو المشرب  
أو المسكن وبهذا لا تخرج عن كونها ثمرة من ثمرات حياة الترف التي عاشها  
المجتمع العباسي عامة وشعراءه خاصة (٤) ، وحينما رفض الدكتور شوقي ضيف  
مصطلح البديع لأنه ينطوي على فكرة الجدة والابداع ولا يعطى معنى الزخرف

(١) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ١٩٢ وهو من قصيدة في مدح المعتصم

مطلبها :

رقت هواشي الدهر فهي تمرمرُ وغدا الثرى في حليه يتكسرُ

(٢) عهد العزيز سيد الأهل : عبقرية أبي تمام ص ١٣٦ .

(٣) المرجع نفسه ص ١٤٦ .

(٤) د . شوقي ضيف : الفن ومذاهبه في الشعر العربي ص ١٧٤ .



والزينة وآثر كلمة " التصنيع " لأنها تدل بمعناها على التأنق والتنميق (١) ، ومن هذا المنطلق تحدث عن الخصائص الزخرفية في شعر أبي تمام تلك الزخارف التي تتضح في روعة تصاويره وكثرة بديعه ، ويصف عمل أبي تمام بأنه يغمس البيت في لون كالجناس ثم يعود فيغمسه في لون آخر كالتصوير ثم يعود مرة أخرى فيغمسه في الطبايق أو المشاكلة ولا يكتفى بذلك بل نراه يعود فيغمسه في لون قاتم بل لون زاه من الفلسفة والثقافة فإذا البيت يختال في ألوان وأصباغ ثرية منوعة اختيال الطاووس في ألوانه واصباغه ولذلك وصف أبا تمام بأنه شاعر الرسم والزخرف والتنميق فقصاده حلى ووشى وأناقة خالصة (٢) .

ومع أن الدكتور محمود الريدأوى قد أكد في مقدمة كتابه " الفن والصنعة في مذهب أبي تمام " أنه قد بدأ من حيث وقف الآخرون من المؤلفين عن أبي تمام وأن كتابه يختلف عن ذلك السيل المغمم من الكتب التي ألفت حول أبي تمام (٣) ، إلا أنه لم يستطع أن يخرج - في الحقيقة - عن صلمات النقد والبلاغة فظل يدور في فلكها متحدثا عن الطبع والصنعة فاصلا بين الألفاظ والمعاني أخذا البديع مأخذ الزخرف والزينة (٤) ، وعند ما تحدث عن الاستعارة أكد أن أبا تمام قد أشرف فيها كان يقتصد فيه القدماء من

( ١ ) د . شوقي ضيف : المرجع السابق ص ١٧٦ .

( ٢ ) المرجع نفسه ص ٢٥٦ ، ٢٥٧ .

( ٣ ) د . محمود الريدأوى : الفن والصنعة في مذهب أبي تمام د . هـ .

( ٤ ) المرجع نفسه ص ٢٣ .

الاستعارة وأضاف إلى إسرافه ترخصه في الإغراق في الاستعارة والتعميق  
 فيها (١) ، أما الجنس فهو ضرب من التأنق والزخرفة وينقسم إلى طبيعي  
 ومصطنع ، والمصطنع هو الذي يأتي وليد التفكير في أثناء العمل الشعري  
 والشاعر في هذه الحالة موزع الطاقة الشعرية بين احكام المعنى الذي يريد  
 التعبير عنه من جهة وزخرفة الأداة التي يتخذها وسيلة للتعبير عن هذا  
 المعنى من جهة أخرى وتوزع هذه الطاقات يكون في الغالب افتقانا على  
 حساب المعنى ، وقد كان الدكتور الريدأوى يرى أن تجنيس أبى تمام من  
 هذا الضرب المصطنع . ومع أنه ذكر أن ابا تمام كان قادرا على الاسسك  
 بزمام الفكرة والتعبير عنها برفق إلى جانب المقدرة على اخراجها اخراجا  
 مزخرفا (٢) ، إلا أنه عاد يقول ان جناس أبى تمام على نوعين نوع حسن  
 وهو قليل قرطه النقاد وأثنوا على صانعه ، ونوع سيء وهو كثير جملة  
 النقاد يثلبونه لما استقبح منه لدرجة انهم كادوا يكفرون بالقليل الذى حسن  
 منه (٣) . وتحدث عن الطباق عند أبى تمام فذكر انه قد أسرف فيها سرفا  
 لم يسرفه شا عر قبله ولم يكن موفقا فيه كله ، فكانت بعض المطابقات مقتسرة  
 اقتسارا فوقعت قلقة في مكانها شائنة وجه الصورة الشعرية .

- 
- ( ١ ) د . محمود الريدأوى : المرجع السابق ص ٣٣ .  
 ( ٢ ) المرجع نفسه ص ٤٩ .  
 ( ٣ ) المرجع نفسه ص ٥٠ .  
 ( ٤ ) المرجع نفسه ص ٥٥ .

وسلم الاستاذ الحسينى بأن البديع حليلة ينبغى أن تستعمل بقدر بحيث لا تخفى من تحتها كل معالم الموضوع ، ولذلك كان دفاعه عن أبى تمام أن أكد أن البديع فى شعره لم يكن يخطر بباله، إلا حين يمدح أو يهين يصف مجال الأنس والجمال فهو بديع يتطلبه جو الشعر الذى يجد الشاعر نفسه متأثرا به لانه جو الألوان والزينة والاضواء<sup>(١)</sup> .

أما الدكتور جميل سلطان فقد كان يرى أن تكلف أبى تمام للصنع كان سببا فى فساد معانيه وسخفها<sup>(٢)</sup> ولذلك راح الدكتور جميل يكرر ما سبق أن عدّه القداماء على أبى تمام من سخيف النظم وكراهة الاستعارة وشدة الجالفة وتكلف الجناس وقبح الابتداء وما الى ذلك .

وذهب الاستاذ خضر الطائى الى أن الفراط أبى تمام فى الصنع هو الذى أدى بمالى مخالفة السنن المأثورة عن العرب فى بيانهم فقط كان يتكلف أحيانا فى صوغ المعانى فيسوقه ذلك الى الإغراب<sup>(٣)</sup> .

وكان الأستاذ محمد طاهر الجبالوى يرى أن أبى تمام يذهب مذهب البديعيين فى توشيه الشعر وترصيعه والاكتبار فيه من لغة المجاز والتورية<sup>(٤)</sup> .

(١) محمد الحسينى : أبوتام وموازنة الآمدى ص ١٠٥

(٢) د . جميل سلطان : أبوتام ص ١١٣ .

(٣) خضر الطائى : أبوتام الطائى ص ٨٤ .

(٤) محمد طاهر الجبالوى : الكلام فى شعر البحترى وأبى تمام ص ٢٢ .

وهكذا ظل البديع - بمعناه الواسع - وما يشتدل عليه من استعمارة  
وجناس وطباق وما إلى ذلك أمورا خارجة عن المعنى تنزل منه منزلة الحليلة  
والزينة التي لا تستساغ إلا إذا جاءت بمقدار ، وظلت التهمة الموجهة من  
المحدثين إلى أبي تمام هي تلك التهمة التي وجهها القدماء إليه وهي  
الإسراف في الصنعة والإغراق في طلب البديع إلى درجة تخرجه إلى الإحالة  
وتؤدي إلى تشويه صورته وتراكيبه .

...

- ٢ -

كما هيمنت معايير النقد والبلاغة على جانب كبير من النقد الدائر  
حول شعر أبي تمام في دراسات المحدثين فقد هيمن على الجانب الآخر  
معايير الحتمية العلمية كما تجلت في محاولات تين وبيف في تفسير الأدب  
انطلاقا من عقد المقارنات بينه وبين بيئة الشاعر من جهة وشخصيته من  
جهة أخرى ، ومن شأن مثل هذه المقارنات أن تبسط العلاقة بين الأدب  
والمجتمع والشخصية فلا تخرج بها عن أن تكون ضربا من الفعل ورد الفصل  
فلا يزيد الشعر عن أن يكون صورة من صور المجتمع أو صورة من صور النفس  
لا تتجاوز كونها افرازا لمجموعة من العوامل المختلفة ، وفي ذلك ما فيه من  
هضم لحرية الشاعر في الابداع واتسام الشعر بالتعالى على عواطف النفس

وأحوال المجتمع على نحو لا تصبح العلاقة بين المجتمع والنفوس والأدب علاقة بسيطة ساذجة يكاد يستحيل معها الشعر إلى ورائق اجتماعية واعترافات نفسية .

وقد رأينا من قبل كيف أن الدكتور شوقي ضيف كان يرى أن شعراء أبو تمام وسواه من شعراء البديع ، أو التصنيع كما كان يفضل أن يسميهم ، ليس سوى ثمرة من ثمرات حياة الترف التي عاشها المجتمع في العصر العباسي فهو ضرب من ضروب الزينة والتنميق التي شاعت في هذا العصر وشملت مختلف مناخ الحياة سواء في الملابس أو المأكل أو المسكن ، يقسول الدكتور شوقي ( أخذ هذا التصنيع والتنميق يتسرب من حياة الشعراء العامة إلى حياتهم الفنية الخاصة وهي حال طبيعية توجد دائما في الصنائع حين يعم الترف فإذا هو تتحول إلى زخارف دقيقة ) (١) .

وقبل ذلك حاول الدكتور طه حسين أن يفسر استعارة أبو تمام البرد للحلم تفسيراً يجعل من هدائه مجرد استجابة للحضارة العباسية المترفة لا رستقراطية الواحدة فتحدث عن أن أليتام رجل مصري وهو إذا صدح فانما يمدح الوزراء والامراء والكتاب والخلفاء المترفين وهو إذا وصف الخلفاء بالتأني والرزانة لم يستحسن منه أن يجعل لهم رزانة هؤلاء الأعراب لأن الحلم

( ١ ) د . شوقي ضيف : الفن مذاهبه في الشعر العربي ص ١٧٤ .

في بغداد وفي القرن الثالث للهجرة غير الحلم في البصرة في القرن الأول للهجرة  
فليس غريبا أن يكون حلم المتحضرين في بغداد رقيق الحواشي . (١)

وكتب الأستاذ البهبهتي عن أبي تمام قائلا إنه ثمرة العصر العباسي  
بخيره وشبهه (١) وأن فنه يمتد على الواقع والحقيقة اللذين يكسوهما كسوة  
تجعلهما أشبه بالمتخيلة المبتكرة (٢) وعندما تحدث عن ألفاظه ذكر أنه يمتنى  
بها ويحرص على اختيارها وتزيينها والتأنق فيها لأنها تصوير لحياة أنيقة  
مرتفة (٤) . وعينما تطرق لكلمة البرد في وصف أبي تمام للحلم كرر ما سبق أن أشار  
إليه الدكتور طه حسين فقال إنه يمكن التجوز في استعمال كلمة البرد في  
غير معناها الأصلي بانتقال لين الحضارة مخففا لنقل اللفظ إلى غير  
مدلوله الأول جريا مع الحياة بعد انتقالها من طور البداوة إلى طور  
الحضارة (٥) .

وذهب الأستاذ عبدالعزيز سيد الأهل إلى أن أبا تمام قد أدى شعره  
مارآه في حياته العامة وما شا هده من الحادثات فكان شعره تصويرا للمجتمع  
واخلاقه وأمواله وعلمه واتجاه تفكيره وانقلاباته . (٦)

( ١ ) د . طه حسين : من حديث الشعر والنثر ص ١٠٤ .

( ٢ ) نجيب محمد البهبهتي : ابوتام الطائي حياته وحياة شعره ص ٢٠٤ .

( ٣ ) المرجع نفسه ص ٢٢٣ .

( ٤ ) المرجع نفسه ص ٢٣٤ .

( ٥ ) المرجع نفسه ص ٢٢٠ .

( ٦ ) عبدالعزيز سيد الأهل : عبقرية أبي تمام ص ١١٣ .

أما الدكتور الريد اوى فقد كان تلميذا مخلصا للدكتور شوقى ضيف  
حينما أكد أن عصر ابي تمام الذى كان يخرق فى التأنيق والزخرفة لا بد له أن  
يطبع الشعر بطابعه ولا بد للشاعر من أن يعكس بعض مظاهر هذا العصر  
وما يتميز به حضارته من ألوان الترف والزخرف (١) ، وعندئذ فإن عمل الشاعر  
يستحيل إلى استجابة لرغبة الناس الملحة فى البديع وحبهم لهذا اللون  
المستطرف فيتممه ويكثر منه تطحا وتطرفا (٢) ذلك أن العصر العباسى  
بحكم تطوره الاجتماعى والاقتصادى وما رافقهما من تطور الحياة الفنية كان  
يتقبل هذه المحسنات لأنها تمثل التطور الاجتماعى والفنى الذى وصل إليه  
هذا المجتمع. (٣)

واستهوى تفسير الأدب وفق الحالات النفسية التى تعرض للأدب يسب  
والملاحم الشخصية التى يتسم بها بعض النقاد فذهب يعقد المقارنات  
بين سمات أبى تمام الشخصية والنفسية وبعض الظواهر الفنية فى شعره . فكان  
الاستاذ البهبهيتى يرى أن فن ابي تمام فى تفاصيله واجزائه وفى مجموعه أشعر  
من آثار نفسه المضطربة القلقة وصورة من انفعالاتها (٤) ، وأن جملها المركبة  
تتابع نفسه المركبة وتشبهها تنوعا وتركيبا (٥) وأن اختلاف مستوى الصورة عند  
أبى تمام وتفاوته بين الجمال والقبح أثر من آثار اضطراب حاله وعقله لما كان

( ١ ) د . محمود الريد اوى : الفن والصنعة فى مذهب أبى تمام ص ٤٣

( ٢ ) المرجع نفسه ص ٢٧ .

( ٣ ) المرجع نفسه ص ٢٩ .

( ٤ ) نجيب محط البهبهيتى : أبو تمام الطائى حياته وحياة شعره ص ٢٣٢ .

( ٥ ) المرجع نفسه ص ٢٣٦ .

يشغله في حياته المضطربة المعلقة فوق فوهة بركان (١) .

أما الاستاذ عبدالعزيز سيد الأهل فقد اتخذ من انشغال أبو تمام  
بمهوم العيش عن الدراسة المنظمة سببا لتفاوت شعره بين الملو والانحطاط  
والحسن والرداءة والصواب والخطأ (٢) ثم حاول أن يتخذ من قانون تعويض  
النقص عليه يفسر بها ما يظهر في الألفاظ أبو تمام من صعوبة وغرابة فذهب إلى  
أنه لم يرد أن يضعف ويقهر أمام الألفاظ التي يحتبس لسانه في النطق بها  
فتخير أصعبها عمدا ليدل على قوته ويستتر ضعفه ، ثم تلمس الاستاذ عبدالعزيز  
سيد الأهل صلة أخرى بين هذه الألفاظ الصعبة والصوت الأجهش عند  
أبو تمام لان ثمة توافق بينهما (٣) .

وقد أيدّه فيما ذهب إليه الدكتور عبده بدوي (٤) الذي كان يرى  
كذلك ، أن عمل أبو تمام في الحياكة قد جعل شعره مسرحا لكل ما يتصل  
بالحياكة من حيث التطريز والتفويف والنمضة وذكر أنواع الاقمشة وألوانها وطريقة  
إحكامها (٥) ، كما جعل من هذه المهنة سببا يفسر به استعارة أبو تمام  
البرد للحلم (٦) ، أما الحاحه على ذكر الشتاء والبرد والمطر فهو راجع  
إلى أنه كان يعاني حساسية من البرد ، كما أن احتمال إصابته بمرض الكلى

(١) نجيب البهبهيتي : المرجع السابق ص ٢٣٢ .

(٢) عبدالعزيز سيد الأهل : عبقرية أبو تمام ص ٣٧ .

(٣) المرجع نفسه : ص ٧٧ .

(٤) د. عبده بدوي : ابوتام وقضية التجديد في الشعر ص ١١٥ .

(٥) المرجع نفسه ص ٥١ .

(٦) المرجع نفسه ص ١١٠ .



يقف خلف الحاحه على ذكر الكلى واصابتها بالطعن في الحروب. (١)

أما الدكتور شوقي ضيف فذهب إلى أن تعلق أبو اتهم بالأضداد  
في شعره يتصل بأخلاقه فهو تارة كريم جدا وتارة بخيل جدا ، وهو تارة  
متدين مسرف في تدينه وتارة ملحد مسرف في إلحاده. (٢)

...

---

( ١ ) د . عبده بدوي : المرجع السابق ص ٥٨ ، ٥٩ .  
( ٢ ) د . شوقي ضيف : الفن ومذاهبه في الشعر العربي ص ٢٥٢ .

هيمنت معايير النقد والبلاغة على أذهان جل الدارسين المحدثين فأفضت بهم إلى التسليم بما انتهى إليه القدماء من أحكام على شعور أبي تمام فلم تخرج مؤلفاتهم عن أن تكون مجرد تنظيم وتنسيق لكسب القدماء تتكرر فيها نفس الآراء ونفس الأمثلة . وربما راودت الرؤية النقدية الجديدة أذهان بعضهم فيكتفى بما حاوره القدماء على المستوى النظرى للأحكام فحسب دون تقديم البديل النقدي الذي من شأنه أن يكشف أبعاد الرؤية الشعرية كما تتجلى في لغة الأبيات التي عييت على أبي تمام وعدت من سقطاتها ومغامزها .

ومع أن الاستاذ الحسيني حاول أن يرد على الآمدي متتبعا لما أخذه على أبي تمام إلا أن الطابع التأثري الذي غلب عليه جعل ردوده تتسم بشسوية غير قليل من اعتساف الملحظ وسرعة الحكم كما تقول الدكتور عائشة عبدالرحمن في تقديمها للكتاب (١) ، كما أن افتقاره إلى الثقافة النقدية الحديثة جعل كتابته لا تخرج عن الإطار العام المهيمن على الفكر النقدي والبلاغي القديم .

غير أن من الانصاف أن نستثنى من دراسات المحدثين عن أبي تمام بضع دراسات تحرت تطبيق المنهج النقدي الحديث في الكشف عن أبعاد

(١) محمد محمد الحسيني : أبوتام وموازنة الآمدي ، د .

الرؤية الشعرية عند أبي تمام فاعتدت بلغته الشعرية بعد أن تحررت من معيارية النقد القديم وتجاوزت جتمية النظريات النقدية المتأخرة ففسى كلمات موجزة تحدث ادونيس عن أن أبا تمام قد انطلق من أولية اللفظة الشعرية لأنه يريد أن يبدأ الشعر من كلمة أولى قبل القصائد المترجمة ففى التاريخ الشعرى الذى سبقه ومن هنا إلحاحه الدائم على أن القصيدة تكون عذرية أو لا تكون حتى أنه يشبه إبداع الشعرأى خلق العالم باللفظة بخلقه جنسيا (١) ، فلقاء الشاعر والكلمة كلقاء زوجين عاشقين ، ويعنى أبوتمام بالعذرية أن شعره ابتكار لا على مثال ولذلك يتمتع مثلهم على غيره ، ثم تحدث ادونيس عن الكلمة فى شعرأبي تمام فقال بأنها تشكل بنبة عضوية تصل بنيويا بين ذات الشاعر وأشياء العالم وأنها تحتضن من الشىء فعاليتها فترينا الأشياء فى اندفاعها وتفجرها وبقارتها وهذا تقييم علاقة جديدة بين بين الانسان وبينها فتزول الشرثرة القديمة وتدخل إلى الكلام شرارة لفويسة جديدة هى شرارة الشعر الذى يعيد كل شىء إلى بدايته الأصلية. (٢)

كما حلل الدكتور أحمد أسعد على مجموعة من أبيات أبي تمام وفق منهج حددته بأنه يركز على التفهم اللفوى والموسيقى والتصويرى والرمزى للشعر

(١) إشارة إلى قول أبي تمام : ( الديوان ٢ / ٣٥٠ ) :  
والشعر فرجٌ ليست خصيئته طول الليالى إلا لفترعه

(٢) ادونيس : الثابت والمتحول : ج ٢ ص ١١٥ ، ١١٦

وذلك في سبيل الكشف عن رؤية أبي تمام الشعرية لجوهر الإنسان الحسى (١) وقد انتهت به دراسته لمجموعة منتقاة من عدة قصائده من شعره إلى القول بأن الإنسان في شعره تام لا يكف عن الترقى فهو يسأل ويعشق العلم ويبارى الدهر ويفترب ليتجدد ويتعاطف مع الغير حتى يلقي أفكار الرجال بالطموح الشامل ولكنه في كل ذلك نائر من أجل الروح باحث عما يؤنسها ولذلك تتجلى ثورة أبي تمام ثورة روحية تسعى لتغيير الواقع الذي تستوحش فيه الروح . (٢)

ودرس الاستاذ أمين البرت الريحاني الصورة الشعرية عند أبي تمام فتتبعها من حيث الشكل : من البنية البسيطة التي تقتصر على بيت واحد إلى البنية المركبة التي تتجاوز البيت الواحد إلى بيتين أو بضعة أبيات إلى البنية المتكاملة في لوحة شعرية مفصلة الأجزاء ضمن قصيدة متكاملة أو ضمن جزء واف منها ، أما من حيث الجوهر : فقد تتبعها من استيحاء الأشياء الخارجية أو الرؤية في المكان المنظور إلى تسجيل اللحظات الداخلية البراقة وغير المنظورة إلى استيحاء عوالم الغيب أو الرؤية في الزمان غير المنظور إلى الولوع في عالم الخارج وصحة الضياع ، وقد قام الاستاذ الريحاني في تتبعه للصورة شكلا وجوهرا بتحليل بضع أبيات لأبي تمام استخلص منها أن بقاء أبي تمام ليس بمدائح أو مراثيه أو سائر المصنفات

( ١ ) د . أحمد أسعد علي : الإنسان والتاريخ في شعر أبي تمام ص ٤٦ .

( ٢ ) المرجع نفسه ص ١٠٤ .

التقليدية لأغراض الشعر بل بطاقته على تفجير الصورة الشعرية عند القارىء على مدى الأزمنة (١) . إلا أنه ما يؤخذ على الأستاذ الريحاني أنه قصر مفهوم الصورة على الاستعارة والمجاز وذهب إلى أن ما خلا منهما خلاص من الصورة ولم يعد شعرا حيا بل يصبح ضد الشعر وضد الابداع (٢) ، بينما يمتد مفهوم الصورة الشعرية في النقد الحديث لتطابق الموقف الشعري من الحياة فقد تكون مظهرا أو فكرة أو أي حدث ذهني يمثل شيئا وقد تكون شكلا من أشكال البيان أو وحدة ثنائية تتضمن صورة (٣) .

وقد حلل الدكتور كمال أبوديب قصيدة أبو تمام ( رقت حواشي الدهر ) في مدح المعتصم تحليلا بنيويا كاشفا عن صورة التحول التي تتمحور حولها القصيدة والتي تتناسى من خلال سلسلة من الثنائيات الضدية أهمها : الزمان الماضي والزمان الحاضر ، الانقطاع والاستمرار ، الأرض والسماء ، الربيع والإنسان وقد كشفت دراسته للعلاقات بين هذه الثنائيات كونه الفاعلية الشعرية وديناميكيةها عند أبو تمام وكيف أنها تستقى من تصور للوجود على أنه شبكة من العلاقات التشابه والتضاد وأن تميز الفاعلية الشعرية لديه أنها لا تؤكد التشابه المطلق وتعمل من خلاله على تنمية بنية شعرية بل تؤكد التضاد أيضا ثم إنها لا تنفي خيوط التشابه في عزلة عن خيوط

( ١ ) أمين البيرت الريحاني : مدار الكلمة ص ٣٠ - ٤٨ .

( ٢ ) المرجع نفسه ص ٣١ .

( ٣ ) د . نصرت عبد الرحمن : في النقد الحديث ص ٦٩ .

التضاد بل تطرح التشابه والتضاد بنية واحدة وتفعل من خلال شبهة العلاقات التي يؤسسها تضاد التشابه بالتضاد وتفاعله معه . ثم ذكر الدكتور أبوديب أن هذه الجدلية العميقة في تصور أبي تمام للوجود هي التي جعلت رؤياه الشعرية بدعيا وحدائث جديدة أثارت عليه نزعمة المحافظة التي تتمسك بوحداية البعد وتميز الأبعاد ومحدودية الأشياء (١) .

وقد ذهب الدكتور عبد الكريم الياقوت إلى القول بأن تفكير أبي تمام قائم على مراعاة التضاد في أغلب الأمور ولذا يصح أن ينعت في العصر الحاضر بكونه جدليا ديالكتيكيا إذ يجمع غالبا بين الأضداد والعناصر المتغايرة المتنافرة (٢) . وقال في موضع آخر إن أبا تمام هو أبو الجدل الحديث المستند إلى التغيير وإلى الحركة ولكنه إنما انتهج الجدل في شعره فقد كان ذا مذهب شعري مبتكروا من هذا المذهب الشعري الفلسفة كما أن هيجل بعده بأحقاب كان ذا مذهب فلسفي جديد ولئن كانت دعائه تستند إلى بعض الاعتبارات الفنية (٣) .

غير أنه من الملاحظ أن انصراف النقاد المحدثين إلى المواضيع المحددة التي توجهت إليها دراساتهم لم يكن يسمح لهم بالتعرض

(١) د . كمال أبوديب : جدلية الخفاء والتجلي : ص ٢٢٩-٢٥٩

(٢) د . عبد الكريم الياقوت : جدلية أبي تمام ص ٤٦ .

(٣) المرجع نفسه ص ٥٤ .

لبحث الظواهر التي عابها النقاد القدماء على أبي تمام بحثا نقديا مستفيضا  
فكانت ردودهم لا تتجاوز الملاحظات العامة دون أن تحظى مواطن الإشكال  
في شعره بتحليل نقدي حديث يكشف أبعاد الرؤية الشعرية التي تجلست  
فيها فأخرجتها مما هو مألوف ومعتاد . ومن هنا كانت الحاجة طحونة  
للتناول الحديث لهذه الظواهر تناولا يكشف ما تشتمل عليه من أصالة فسق  
الرؤية التي تحرك أبيات الشعر عند أبي تمام شكلا ومضمونا وتسميها بسمونة  
التفرد والتميز .

...

## الباب الثاني

# رؤية النقد الجديد لشعر أبي تمام

- الفصل الأول والتحليل الفني للبيت المشط من شعره
- الفصل الثاني ١. الاستعارة
٢. الجناس والطباق
- الفصل الثالث ١. الخصائص الأسلوبية
٢. موسيقى شعر أبي تمام



## الفصل الأول

التحليل البنائي للأبيات المشككة من شعر أبو تمام

---

ذهب عبد القاهر في أحد مواقفه النقدية من شعر أبي تمام إلى أن  
أبلغ شيء في بسط لسان القادح فيه والمنكر لفضله وأخصر حجة للمتصصب  
عليه أنه لم ييال في كثير من مخاطبات المدوح بتحسين ظاهري اللفظ واقتصر  
على صميم التشبيه وأطلق اسم الجنس الخسيس كإطلاق النبيه . ثم مثل على  
ذلك بقول أبي تمام :

فإذا ما أردتُ كنتَ رشاءً      وإذا ما أردتُ كنتَ قليلاً

وقوله :

ما زال يبهذي بالمكارم والعلى      حتى ظننا أنه محموم

وعقب على البيتين قائلًا بأن أبا تمام صدق وجه المدوح كما ترى بأنه رشاءٌ  
وقليب ولم يحتشم أن جملة يبهذي وجعل عليه الحمى وظن أنه إذا حصل  
له المبالغة في إثبات المكارم له وجعلها مستبعدة بأفكاره وخواطره حتى  
لا يصدر عنه غيرها فلا ضير أن يتلقاه بمثل هذا الخطاب الجافى والمدح  
المتنافى (١) . وقضية الخطاب الجافى والمدح المتنافى في شعر أبي تمام  
قضية لهج بها أكثر النقاد الذين تعرضوا لشعره ، فقد عاب عليه ذلك  
ابن المعتز في أكثر من موضع من رسالته في محاسن شعر أبي تمام وسأويده ،

(١) الجرجاني : أسرار البلاغة ج ٢ ص ١٠٨ .

وكذلك الآمدى فى الموازنة ، والقاضى الجرجانى فى الوساطة ، والمرزبانسى فى الموشح ، وابن سنان فى سر الفصاحة ، وأبو هلال فى الصناعتين ، وابن الأثير فى المثل السائر ، وسواهم من النقاد . ولم تكن هذه الظاهرة محل الانتقاد فحسب وإنما كانت مثارا للدهشة والاستغراب ، حتى قال ابن الأثير تحقيقا على قول أبى تمام :

ما زال يهذى بالمكارم والعلى حتى ظننا أنه محموم

" ما أعلم ما كانت حاله عند نظم هذا البيت " (١) . وحينما حاول الصولسى الدفاع عن أبى تمام قارن بين بيته السالف وميت أبى نواس :

جندت بالأموال حتى قيل ما هذا صحيح

قائلا " المحموم أحسن حالا من المجنون لأن هذا يبرأ فيعود صحيحا كما كان والمجنون قلما يتخلص " (٢) . وهذا الدفاع يدل على اضطراب غير يسير وقع فيه أبو تمام أنصاره . ومن يحاولون الدفاع عنه باصراره فى كثير من شعره على مثل هذا الخطاب الجاف والمدح المتناقض كما قال عبد القاهر .

(١) ابن الأثير : المثل السائر ج ٣ ص ١٨٥ .

(٢) الصولسى : اخبار أبى تمام ص ٣٢ .

والذى لا شك فيه أن أبا تمام لم يكن يجهد أصول الذوق الحضارى وما تقتضيه طبيعة الاتصال بأمرنا<sup>٤</sup> العصر وخلفائه من تطف في الحد يث واحتراز عند اختيار الألفاظ والعبارات وقد كان حريصا في نصيحته للبحثرى على أن يؤكد له ضرورة الحذر من المعانى المجهولة والابتعاد عن الألفاظ الزرية عند المدح (١) . وهذا يعنى أن الظاهرة التى تجلت في شعره ونماها عليه أكثر النقاد لم تكن لتخفى عليه ، بحيث لا يمكن أن يفسر موقفه إلا بتجلى اللغة الشعرية لديه وتسلسلها على ذهنه حتى يضحى في سبيلها بما يقتضيه الذوق العام من مجاملة وملاطفة للمخاطب ، فما أخذ النقاد مأخذ الخطأ ليس إلا نمو داخليا ذاتيا للغة لا يمكن أن نفهمه وندرك أبعاده مفصولا عن عمل الشاعر ككل متكامل .

والوقوف على هذا الإشكال وقوف على أعظم مشكلات شعر أبو تمام ذلك أن جبل ما أخذ عليه كان من شعره في المديح ، وقد كان مضمارا تتحرك فيه شاعرية أكثر شعراء العربية لترسم أبعاد المثل الأعلى للإنسان وتتغنى بالقيم والمثل العليا للأمة قبل أن يكون عملها مجرد وصف لرجل من الرجال تتلق رضاه وجوده ، والذين عابوا على الشعر العربي المديح ووصموا شعراءه بالنفاق ، واعتبروه ( بلوى عمت معظم الشعراء فأصبحتوا يستجدون بشعرهم الخلفاء واللوكة ) (٢) لم يكونوا يدركون

(١) ابن رشيق : العمدة ج ٢ ص ١١٤ .

(٢) د . أحمد بدوى : أسس النقد الادبى عند العرب ص ١٧٨ .

ما يمثل في الشعر من تفاعل جدلي بين الشاعر وموضوعاته الاجتماعية حتى تصبح في شعره إحدى وسائله المتشابهة للكشف عن رؤياه الشعرية للحياة والمجتمع . تلك الرؤية التي توظف في المجتمع احساسه بالحق والخير والجمال حينما تمثل أمامه نماذج الرفيعة التي تتجلى فيها قيمة العليا وتطلعاته لحياة أفضل ، فلم يكن الشاعر عرليقفاً عند سمات معينة لا يتجاوزها فنان فعل وسم بالتكلف والمبالغة وإنما كان يسعى لخلق قيم شعرية تتحدد من خلالها نموذجية الإنسان كما يراود له أن يكون . وهو قيم يفتقها الشاعر من داخل اللغة ويستوحيها من نبض الكلمات الكامن فيها حتى يبلغ بها آفاقاً عليا تتجاوز حدود المؤلف والمعروف يصبح الإنسان فيها إنساناً مثاليا لا يحده عصر من العصور ولا مكان من الأمكنة ، إنساناً أعلى تتلاقى فيه أهلام الأمة أجمع فهو كما قال أبو تمام : (١)

هَذَبٌ فِي جَنَسٍ وَنَالَ الْمَدَى      بِنَفْسِهِ فَهُوَ وَهْدُهُ جَنَسٌ  
يَشْتَاقُهُ مِنْ كَمَالِهِ عِنْدَهُ      وَيَكْتُرُ الْوَجْدَ نَحْوَهُ الْأَمْسُ

غير أن النقد القديم على ما نراه عند الأمدى وغيره لم يكن ليدرك من المدح سوى أنه أبيات يقدمها الشاعر بين يدي حاجته يستنزل بها الكريم ويستعطف بها اللئيم (٢) ولذلك قصر عن ادراك اللغة الشعرية فيه تقصيرا تجلى في تلك المعايير التي حددت أساليب معينة للمدح ترتكز على

(١) ديوان أبي تمام بشرح التبريزي ج ٢ ص ٢٢٦ .

(٢) الجاحظ : البيان والتبيين ج ٢ ص ٣٢١ .

شئ غير قليل من تطلق الذوق الحضارى فاشترطوا فيه أن يسلك الشاعر سبيل الايضاح والإشادة بذكر الممدوح وأن يجعل معانيه جزلة وألفاظه نقية ويتجنب التقصير والتجاوز والتطويل لأن للملك سامة وضجرا ربما عاب من أجلها ما لا يحاب (١) ومن ثم اتخذوا من ردود فعل الممدوحين وضدى رضاهم أو سخطهم عن المادحين احكاما لتقويم الشعر ومعرفة جوده من رديئه .

ولذلك كانت المشكلة فى شعر أبو تمام هى مشكلة الصراع بين هذا الشعر النابع من نبض اللفه وتلك المعايير المستمدة من الأوضاع الاجتماعيه فأبو تمام كان فى شغل شاغل مع اللفه من شأنه أن يصرفه عن العناية بمخاطبات الممدوحين على ما اقتضته هذه الأوضاع لأن الشعر عنده تجربه مع اللغزه تتفجر فيه أعقق طاقاتها وتترامى فيها الكلمات إلى آفاق قصوى تبلغ بالكرم حد الجنون والموت مرحلة الولادة .

وقد كان الكرم والشجاعة أعظم القيم الشعرية التى تحدد أبعاد هذا المثل الأعلى للإنسان العربى ففى الكرم يستخرج أنبل ما فى نفسه من معانى الايثار والمحبة للآخرين ، وفى الشجاعة يتخلص من أسوأ ما فى نفسه من رواسب الهلع والخوف من الآخرين . فى الأول انفتاح للنفس على العالم وفى الثانى احتفاظ لها بمكانتها وهدودها وسط العالم .

( ١ ) ابن رشيق : العمده ج ٢ ص ١٢٨ .

يقول أبو تمام : (١)

إِيكَ سَرَى بِالْمَدْحِ قَوْمٌ كَأَنَّهُمْ  
مَعِيدِينَ وَرَدَّ الْحَوْضِ قَدْ هَدَى لَيْلَى  
نَشِيمٌ بِرُوقًا مِنْ نَدَاكَ كَأَنَّهَا  
فَمَا زِلْنَ يَسْتَشْرِينَ حَتَّى كَأَنَّهَا  
فَلَمْ تَنْصَرِمِ إِلَّا وَفِي كُلِّ وَهْدَةٍ  
أَخَا الْحَرْبِ كَمِ الْقَهْتِهَا وَهِيَ هَائِلٌ

على الميس حيات اللصاب النضاض (٦)  
نصائبه ، وانمح منه المراكض (٣)  
وقد لاح أولاها عروق نوابض (٤)  
على أفق الدنيا سيوف رومض (٥)  
ونشز لها واي من العرف فائض (٦)  
وأخرتها عن وقتها وهي ماغض (٧)

- ( ١ ) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٢٩٧ ، من قصيدته في مدح ينيار بن عبد الله والتي مطلعها :
- مهابة لنقالولا الشوى والمأبض  
ولن محض الأعراض لي منك ما هض
- ( ٢ ) الميس : شجر من أجود الشجر وأصلبه تصنع منه الرحال . اللصاب : جمع لصب وهو موضع ضيق في الجبل . نضاض : جمع نضاض وهو الكثير الحركة من الحيات .
- ( ٣ ) النصائب : حجارة تنصب حول الحوض . المراكض : جمع مركض وهو مجارى الماء . انمح : بلى وهو للشوب المح أى البالى .
- ( ٤ ) شام البرق : اذا نظر اليه وحقق موضع مطره .
- ( ٥ ) استشرى البرق : اشتد لمعانه . رفض السيف : اذا هدده بين حجرين . فرواض بمعنى مفعولات : أى انها سيوف محددة مصقولة .
- ( ٦ ) الوهد : المنخفض من الأرض . النشز : المرتفع .
- ( ٧ ) حالت الناقه : اذا لم تحمل . المخاض : ألم الولادة .

إذا عرض رعد يد تدنس في الوغى  
 إذا كانت الأنفاس جمر الذي الوغى  
 بحيث القلوب الساكنات خوافت  
 فأنت الذي تستيقظ الحرب باسمه  
 إذا قبض النقع العيون سماله

فسيفك في الهيجا لِعَرْضِكَ راحض (١)  
 وضاعت ثياب القوم وهي فضافض (٢)  
 وماء الوجوه الاريحيات غائض (٣)  
 إذا جاض عن حد الاسنة جائض (٤)  
 همام على جمر الحفيظة قابيض (٥)

تتحرك الأبيات السالفة في أفق المدح . ذلك ما صرح به أبوتمام فسوى  
 البيت الأول منها إلا أن ارتباط المدح بالسرى من جهة ، وارتباط  
 المدح حين بالحيات من جهة أخرى من شأنه أن يسمو وبالمدح إلى أفق  
 لا يغدو فيه مجرد إشادة بفضائل المدح و ذكر مآثره ، أفق يستمد  
 أبعاده من هذا التركيب اللغوي الذي يقترن فيه المدح بالسرى والمدح  
 بالحيات .

- ( ١ ) رعد يد : جبان . راحض : غاسل .  
 ( ٢ ) فضافض : جمع فضااض وهو الواسع .  
 ( ٣ ) الاريحي : الواسع الخلق الذي يرتاح للندى .  
 ( ٤ ) جاض : حاد .  
 ( ٥ ) الحفيظة : الفضل لحرمة تنتهك من الحرمات . النقع : غبار  
 الحرب .



فالسرى فو الشطر الأول بما يشتمل عليه من حركة اختراق للظلام  
واقتحام للمجهول من شأنه أن يحيل المديح إلى ضرب من التجاوز والرحلة  
فوق أعماق الأشياء والانسراب تحت القشرة التي تغلف ظواهرها ، ومن هذه  
الحركة تتولد حركة الحيات في الشطر الأخير فتجانس حركتها ، وهى تنسرب  
من مضائق الجبال ، حركة القوم يسعون في ظلام الليل ، فكلاهما يدفع  
ضيق المكان بالحركة تتجلى فوسرى القوم وتتفجر فوصف الحيات بالنفا نض  
وتعنى كثيرة الحركة . وفوق تكرار النون والضماد نوع من التجاذب مع الحركة  
المتروكة المتكررة للهية . وكذلك تجسدت هذه الحركة في التركيب المورفولوجي  
لللمة بسقوط الياء من " نضانيض " الذي يفرضه القياس فأكسبها هذا  
الحذف خفة تتجانس مع دلالتها ، وتجلت في لفظ الميسر وهو الشجر الذى  
تصنع منه الرحال وقد ورد في الأبيات بدلا من الرحال نفسها لما يوحي به  
لفظ الميسر من دلالة على التمايل ، وكأنما كان من شأن السرى والحيات  
ومضائق الجبال أن توقظ المادة الأولية التي تصنع منها الرحال وهى  
الشجر لتتناسب مع هذا الجو العام الذى تتحرك فيه أفاظ البيت .

غير أن ورود الحيات في هذا السياق ، حين تأتى وصفا للماد حين  
من شأنه أن يثير شيئا من المفارقة في اللغة الشعرية لهذا البيت فقد جرت  
عادة الشعراء من قبل أبو تمام على أن يوصف الشاعر الهاجى بأنه هية  
أو ألقى لما في الهجاء من معانى الفتك والقتل المعنوى لشخص المهجو ، وربما  
ورد هذا الوصف في مقام الفخر لما ينطوى عليه الفخر من استعلاء الأنسا

وتسلطها على الآخرين ، كقول اللعين المنقرى فى هجاء رؤية بــــن  
المعاج (١) :

إني أنا ابن جلا إن كنت تعرفني      يارؤب والحية الصماء فى الجبل (٢)

وقول بشار (٣) :  
تزل القوافى عن لساني كأنها      حمت الأفاعى ، ريقهن قضاء (٤)

فأبو تمام حين يثير هذه المفارقة فى أبياته إنما يضح المدح بعدا جدا  
ويفجر فى لفظ الحية طاقات كامنة فيه . فالحية فى سياق البيت لا ترمز  
إلى الموت فحسب وإنما تلعب دورا مزودجا يتعانق فيه الموت والحياة  
ويفضى كل منهما إلى الآخر ففى الحية حياة ليست بالهادئة ولا المألوفة  
وإنما هى حياة شرسة فاتكة متسلطة تتأسس على موت الآخرين وتبنى على  
هلاكهم وحينما سماها العرب حية كأنما كان يجعل الحياة وقفا عليهم  
لتمييزها بها عن سواها من الأحياء (٥) ، وقد كان العرب يقولون فلان حية  
الوادى وحية الأرض إذا كان شديد الشكيمة حامى الحقيقة ، ومنه قول

- 
- (١) الجاحظ : الحيوان ج٤ ص ٢٦٧ .  
(٢) ابن جلا الرجل الذى لا يخفى مكانه .  
(٣) الجاحظ : الحيوان ج٤ ص ٢٦١ .  
(٤) الحمت : جمع حمة بضم ففتح وهى ما تلدغ به الأفعى . ريقهن قضاء :  
أى فيه القضاء على من سرى فى جسده .  
(٥) يقول الأزهرى فى تهذيب اللغة ج٥ ص ٢٨٧ " يقال للرجل إذا طال عمره  
وللمرأة المصمرة ما هو إلا حية وما هو إلا حية وذلك إن عمر الحية يطول وكأنه  
سمى حية لطول حياته وأنه قلما يوجد ميتا إلا أن قتل " .

ذى الاصبع :

عذير الحق من عدوا      ن كانوا هيئة الأرض

أراد أنهم ذوى إرب وشدة لا يضيعون ثأرا . (١)

وعلى ذلك فالمدح فى بيت أبى تمام يكتسب أفقا جديدا بحيث لا يفسد و مجرد تتبع لسماوات المدح وإشادة بها بل ينطوى على شيء غير قليل من التسلط والفتك حينما يصبح تأسيسا جديدا لسماوات مثالية لا تقوم إلا فسى الشعر لأنها تتركز على تجاوز السماوات الواقعية والاستعلاء عليها .

والمدح فى الأبيات التى تلت هذا البيت يتحرك فى مجالين داليين لكل منهما سماته وخصائصه وهما الكرم والشجاعة ، إلا أنها يظهران متوازيين مترابطين يفضى كل منهما إلى الآخر عندما ينبعان من هذه الرؤية التى تجعل من المدح خلقا جديدا يتجاوز عالم الواقع بل يبنى على أنقاضه ، ومن هنا كانت جدلية الحياة والموت هى السمة التى تطبع صور هذه الأبيات بطابع خاص يجعلها تتوتر بين الأطراف الثنائية التى يقيمها أبو تمام فسى أبياته .

فحركة السرى التى تستمد أبعادها من صلتها بالحيات واللصاب

(١) المصدر السابق ج ٥ ص ٢٨٦ ، ٢٨٧ .

والميس لا تلبث أن تنكسر وتنحسر حينما تصبح مجرد إعادة لورود حوض  
افتقد كل معالم الحياة والحركة . ويتجسد هذا الانحسار في تهديم  
نصاب الحوض وبلو مراكز الماء منه وما ينطوى عليه ذلك من سقوط للارتفاع  
وموت للحركة ، ومراكبي الماء في الحوض تحمل آثارها زكري حركة وخصب  
تعاورته أيدي الجفاف والبلو حتى ذهب كل معالم الحياة وسكنت جميع  
مؤشرات الحركة ، ففيه تجسيد عنيف للسكون والصمت والموت الذي يلف  
الاشياء برداء قد تهلمت أطرافه وليت نواحيه تلوح اشلاؤه في لفظه  
" المح " وما تدل عليه من الثياب البالية . (١)

غير أن حركة إعادة الورود تبت في البيت ضربا من المعاناة والاصرار على  
تلمس معالم الحياة في مختلف الاشياء ، تلك الحياة التي لا تلبث أن تطل  
من السماء بعد ما انصحت معالمها في الأرض وتهدمت .

ومع بدء ظهور معالم الحياة ومشائرها يكتسب القوم التعريف حينما يفتق  
عنهم ضمير الأنا " نحن " المستتر في الفعل " نشيم " بعد أن كانوا في سياق  
الفكرة في البيت الأول يلفهم ليل داس ولا يربطهم بالآخر إلا الحرف " إلى "   
الذي يجسد البعد المكاني الذي يفصلهم عن الآخر إلى جانب دلالة على  
محاولة الاتصال به ، أما في البيت الثالث فان الظلمة لا تلبث أن تقشعها  
البروق لينكشف على ضوءها القوم وقد اكتسبوا التعريف ويتجلى الآخر وقسده

(١) يقول الأزهرى في نهذيب اللفظة ج ٤ ص ٢١ " المح : الثوب البالي  
والفعل أمح الثوب يمخ وكذلك الدار اذا عفت والحب .

وقد اتصل بالندى وما يدل عليه ذلك من تواصل مع الآخرين وتعاطف معهم ويكتسب الفعل صيغة الحضور بدلا من المضى الذى سيطر على الأفعال السابقة .

والبرق رمز من رموز الحياة لما يحمله من بشائر المطر لذلك لا يلبث أن يؤول فى بيت أبى تمام الى عروق تنبض بالحياة ثم تنجلي فى صورة سيوف رومانى تحاصر آفاق الدنيا لتبث فى الحياة سمة العنف والقوة والتسلط وتقاوم الهدوء واللين الذى تسبغه العروق النابضة على الحياة .

والبرق تلتقى بالسيوف فى أن كلا منها رمز من رموز الحياة (١) ولكنها ليست بالحياة الهادئة ولا المألوفة وإنما الحياة التى يتفجر عنها الوجود فتولد وسط الدمار وتنمو خلال الخراب وهى حياة شبيهة بتلك التى تجلت

(١) تردت هذه الصورة فى شعر أبى تمام فى مثل قوله ( الديوان بشرح

التبريزى ج ٤ ص ٥٥٤ ) :  
من الأنواءِ منهُمُ بِلُتِ  
إذا التَمَعَتْ صواعقه وطارت  
حسبتَ البيضَ فيه مصلتاتِ  
لفوديه الكفاة والهسد وب  
عقائقه وفضته الجنسوب  
هجيرا سلها يوم عصيب

وقوله ( الديوان بشرح التبريزى ٤/٥١٢ ) :  
سارية مسمحة القيادي  
سهادة تواحة بالوادي  
نزالة عند رضا العباد  
سبقت ببرقِ ضرم الزناد  
مسودة مبيضة الايسادي  
كثيرة التعريس بالوهادي  
قد جعلت للمحل بالمرصاد  
كأنه ضماثر الاغماد

وقوله ( الديوان بشرح التبريزى ٣/٢٩١ ) :  
نصبت سيوفك للقراع فأغمدت  
برقت بوارق من يمينك غادرت  
والخرمية كيدها مخروم  
وضحا بوجه الخطب وهوهم

فوق حيات اللصاب فوق البيت الأول من هذه الأبيات .

ولا تلبث تلك الحياة التي تلوح وتتحرك فوق أجواز الفضاء أن تتحول إلى خصب ونماء على الأرض حينما تستحيل إلى ماء تفيض به الأودية فيضاً غامراً تتساوى فيه الوهدة والنشز فيقاوم ذلك المحل والجفاف السدى انمحت بسببه مراكض الماء فوق الحوض المتهدم .

والمطر القاح للارض ولذلك لا ينفك معنى النماء والخصب فيه عن المعنى الجنسي للخصوبة حتى نزلت مؤشرات المطر منزلة رموز الجنس فوصفت الناقة بانها بروق إذا طلبت اللقاح ، وقالوا أبرقت الناقة إذا تلقت (١) . والسيف الذي تجلى فيه البرق من قبل لا يخلو من رمزية جنسية يكشف عنها السياق في كثير من المواضع . (٢)

وفكرة اللقاح التي تنسرب تحت كلمات الأبيات السالفة لا تلبث أن تظهر في البيت التالي حينما يقول أبو تمام :

أخا الحرب كم القحتها وهو حائلٌ وأخرتها عن وقتها وهو ماخضٌ

(١) الأزهرى : تهذيب اللفظة ج ٤ ص ١٣١ .

(٢) يقول أبو تمام ( الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ١٤ ) :  
 أنظر وأياك الهوى لا تمكّن  
 سلطانه من مقلّة شوسا  
 تعلم كم افترعت صدور رماحه  
 وسيوفه من بلدة عذراء

ويقول ( الديوان بشرح التبريزي ج ٣ ص ٣١٦ ) :  
 ما أن يه إلا الوحوش قطين  
 هيجاء إلا عز هذا الدين  
 لم يقر هذا السيف هذا الصبر  
 قد كان عذرة مشرق فافتضها  
 بالسيف فحل المشرق الافشين

والذى أفضى إلى ذكر الحرب هي تلك الحياة العنيفة العاصفة التى تجلست  
فى الأفق سيونا راضة وآلت على الأرض سيولا جارفة ، والسيل فيه مسن  
الحرب ما فيه من تدمير وفتك (١) بالوضع القائم ليتأسس على أنقاضه وضع  
آخر يتجلى فى خصومة الأرض ونائها بعد السيل وقوة الامم ويقتطعها بصد  
الحروب .

وتبرز هذه الحرب التى تتعاورها جدلية الموت والحياة فى صورة  
ناقة تلحق . ورمزية الناقة تتأتى من أنها كانت رمزا للموت والدمار فى الشعر  
الجاهلى (٢) فى نفس الوقت الذى كانت فيه مصدرا للحياة فى غذاء العرب  
ورحلاتهم وحروبهم .

وعلاقة الممدوح بالحرب تتخذ صورتين متباينتين هما : الإلقاح

( ١ ) تجلت تلك العلاقة الوثيقة بين السيل والحرب فى قول أبو تمام

(الديوان بشرح التبريزى ج ٣ ص ٧٧) <sup>١</sup>

لا تنكرى عطل الكريم من اليمنى فالسيل حرب للمكان العالى  
( ٢ ) من ذلك قول زهير فى معلقته ( شرح القصائد السبع الطوال الجاهليا

لابن الأنبارى ٢٦٧) <sup>٢</sup>

وما هو عنها بالحديث المرجع  
وتضرب إذا ضربتموها فتضرم  
وتلحق كشافا ثم تنتج فتتضم

وما الحرب إلا ما علمتم وذلتتم  
متى تبعثوها تبعثوها ذميمة  
فتعركم عرك الرها بثقالها

والإخاء وكتاهما مألوفة في الشعر (١) غير أن أبا تمام يجمع بينها ليزيد من حدة توتر العلاقات بين الالفاظ ويخرجها عن الإلف والاعتقاد فتنتظم على أساس جدلي درامي ، فقد كان من شأن الإخاء أن يضع ورود فكرة الإلقاح كما كان من شأن الإلقاح ان يسقط علاقة الإخاء غير أن التركيب اللغوي للبيت ظل محافظا على هذين الضدين وما يشيعانه من توتر يتجلى بصورة أشد حينما تكون الناقاة التي تلحق ناقاة حائلا ، وينتزع هذا التوتر مسن الكلمات أهدادها فالإلقاح يوازي التأخير والماخض توازي الحائل وإن كان الإلقاح قد تم وهو حائل فالتأخير يقع وهو ماخض .

وتهيمن هذه الرؤية الجدلية على الأبيات بعد ذلك فلا تظهِر  
للأشياء قيمة إلا إذا اقترنت بنقائضها فكل سمة يذكرها الشاعر تقابلها سمة  
أخرى تناقضها صراحة أو ضمنا وكأنما لا يتأتى إثبات الشيء إلا بنقض ما يتنافى

-----

(١) يقول زيد الخيل (حماسة البحترى ٣٣) :  
وليس أخو الحرب العوان بمن نأى بجانيه ولا السؤوم المواكل  
ولكن أخوها كل اشعث دارع يمالئ السلاح فوق اجرد ناقل

ويقول الحارث بن عباد ( حماسة البحترى ٣٣ ) :  
قربا مربط النمامة ميني لقيحت حرب وائل عن حيال  
لم أكن من جناتها علم اللسه واني بحرها اليوم صال



معها واستقاطه ، ولذلك يتوالى الأسلوب الشرطى مكررا "إننا" فى أربعة مواضع من الأبيات الخمسة لتجعل من هذه الشرطية التى تبنى عليها التراكيب عنصرا أساسيا يحدد العلاقات بين الأشياء ويجعل التوتر سمة أساسية فيها ، فظهارة عرض الشجاع لا تدرك إلا فى مقابل دنس عرض الرعيد واقدام المقدام لا يتضح إلا أمام هرب الجبان ، والسمول لا يتخذ أبجاده الواضحة إلا عندما يقبض النع العيون .

...

بتحليل الأبيات السالفة نستطيع الوقوف على أهم معالم مذهب أبى تمام الشعرى التى يمكن أن نفسر على ضوءها كثيرا من الإشكالات التى أثارها عند القدماء ، فالمدح لديه يتخذ بعدا جديدا يصبح فيه نوعا من الانتهاك للحدود المألوفة يصل إلى درجة الفك والعيب بالابعاد الموضوعية للأشخاص والأشياء حتى استحالت معه عملية تتبع المناقب والإشادة بها الوعظية خلق لهذه المناقب وإعادة تكوين لها ، فالمدح فى الأبيات السالفة أصبح نوعا من الرؤية الكونية للطبيعة تنظم مكوناتها على أساس جدلى يبدأ من الكلمة الشعرية ويتخذ سبيله إلى الظهور والتطور من خلال التركيب اللغوى للأبيات فيخضع لسلسلة طويلة من التحولات ينبثق من تلك الطاقة الكامنة التى تحتضنها الكلمات ، فقد تقمص الكرم فى الأبيات السالفة عدة أشياء تتابعت فى صورة نمو عضوى داخل الكلمات وظل الكرم بعد هذا

كله أمرا غامضا يلتقى بمعالم الكون الكبرى يلوح برقاً في السماء تارة ويتدفق  
سيلا على الأرض تارة أخرى .

نشيم بروقا من نمداك ..... وابٍ من العرقي فائض

وحيثما نطق على الكلمات التي تجلج فيها الكرم فاننا نجد ها تتوالى على النحو  
التالي :

بروق ← عروق ← سيوف ← " سيول " .

وهذا يعني أن تتابع الكلمات يرتبط - كذلك - بما تنطوي عليه من خصائص  
صوتية تتجلج في الحروف المكونة لها من جهة ، ووزنها الصرفي من جهة  
أخرى . ومع أن كلمة سيول لم ترد صراحة في الشعر إلا انها تكمن خلف  
دلالة الوادي الفائض .

وبهذا انرى أن الكلمات في الشعر عبارة عن ومضات تسرى في تيار متصل  
وايحاءات متلاحقة يتولد بعضها من بعض . وقد تأخذ هذه الايحاءات  
والتولدات بعدا دلاليا ينبع من مضمون الكلمة وقد تنطلق من الجرس الصوتي  
لللمعة المستند على وزنها الصرفي والاصوات المكونة لها والشاعر في شعره  
يتعامل مع الكلمات لا مع الاشياء ، ذلك أن الكلمة لا تشير إلى الشئ وإنما  
تحمل في طياتها الصلة الوثيقة بين الإنسان والشئ ، وهي بذلك تستبطن  
تجربة الانسان في الوجود وعلاقاته مع الاشياء . ومشكلة النقد القديم  
عند الامدي وسواه انه تصور ان الأشياء في الشعر هي الأشياء في الواقع  
وأن الكلمات إنما تشير إلى هذه الأشياء ، ولهذا فهو سرعان ما يترك الكلمة

الشعرية وينتقل منها إلى الشيء محاولة أن يجد تفسيراً للعلاقات بين الأشياء في الواقع ومن ثم يجد نفسه مضطراً إلى إقامة مختلف الجسور المنطقية والعقلية ليتوصل بها إلى الانتقال من شيء إلى شيء فإذا لم يتمكن من ذلك وعجز عن تصور ما هنالك من علاقات حكم بفساد الشعر وخطأ الشاعر في التشبيه ومحالته في الاستعارة وأنه لم يحسن انتقاء ألفاظه عند مخاطبة اللمد وحسنه، حينما عاب النقاد القدماء على أبي تمام ورود الألفاظ الدلو والرشا، والبثر في مدحه للمدوحية فإنما كانوا يتعاملون مع الأشياء لا الكلمات ولم يأخذوا في الاعتبار ما تنطوي عليه هذه الكلمات من دلالة على الحياة واستمرارية الوجود الإنساني على هذه الأرض .

يقول أبو تمام: (١)

بَرَقَتْ بِوَارِقٍ مِنْ يَمِينِكَ غَادِرَتْ	وَضَحَا بِوَجْهِ الْخَطِيبِ وَهُوَ بِبِهِمِ (٢)
ضَرَبَتْ أَنْوْفَ الْمَحَلِّ حَتَّى أَقْلَعَتْ	وَالْعَدْمُ تَحْتَ غَمَامِهَا مَعْسَدُومٌ
لِلَّهِ كَفٌّ مَحْمِدٍ وَوَلَادٌ هَسَا	لِلْهَذَلِ إِنْ بَعْضُ الْأَكْفِ عَقِيمٌ

(١) الديوان بشرح التبريزي ج ٣ ص ٢٩١ وهي من قصيدة في مدح محمد

ابن الهيثم بن شيانه مطلعها :

استقى طلولهم اجش هزيم وغدت عليهم نظرة ونعيم

(٢) الوضح : الضوء والبياض من كل شيء ، بهيم : أسود .

متفجر نادته فكأننسى  
 غيث عوى كرم الطبايع دهره  
 مازال يبهذى بالمكارم دابيا  
 للوجود سهم فى المكارم والتقى  
 وسيان ذلك أن أول من حبا  
 أعطيتنى دية القتل وليسلى  
 الا ندى كالدین حل قضاؤه

للدلو أو للمرزمين نديسم (١)  
 والغيث يكرم تارة ويلسوم (٢)  
 حتى ظننا أنه محسوم  
 ماربه المكدي ولا المسهوم (٣)  
 وقرى خليل الله ابراهيم (٤)  
 عقل ولا حق عليك قد يسم (٥)  
 إن الكريم لمعتفيه غريم

وقد كان المنقاد القدماء أكثر من مأخذ على هذه الابيات فلم يستسخ ابن سنان

الخفاجى قول أبى تمام :

متفجر نادته فكأننسى  
 للدلو أو للمرزمين نديسم

( ١ ) الدلو : برج فى السماء على هيئة رجل قائم بيده دلو ، المرزمان : من النجوم وهما الشعريان العبور والقميضا . ورواية البيت فى شرح التبريزى للديوان " للنجم " بدلا من " للدلو " وأرجح انها محاولة متأخرة لتصحيح البيت وتخليصه من لفظ الدلو ، وفات المعدل للبيت ان لا معنى لعطف المرزمين على النجم لان المرزمين من جنس النجم كذلك وقد اعتمدت على رواية البيت كما جاء فى شرح الصولى ٢ / ٤٢٠ واخيرا فقد اشار محقق شرح التبريزى الى ان هذا البيت قد جاء احدى النسخ التى اعتمد عليها فى التحقيق بلفظ الدلو لا النجم .

( ٢ ) يلوم : بمعنى يلوم .

( ٣ ) يقال ساهم الرجل غيره فسهمه أى غلبه فالمسهوم المغلوب ، المكسدى من أذى اذا افتقر .

( ٤ ) حبا : اعطى .

( ٥ ) العقل : الدية سميت عقلا لانها كانت تؤدى من الابل التى تعقل عند بيت من يقبلها .

فقال " الدلوها هنا أحد البروج ولا أختاره لموافقته اسم الدلو المعروف " (١) وعاب عليه الجرجاني في الوساطة قوله :

ما زال يهذي بالمواهبِ دائماً حتى ظننا أنه محمومٌ

وقال إن أبا تمام قد تناول معنى بارداً وغرضاً فاسداً فأكدّه وأضاف الحمسى والبهديان (٢) ، وكذلك عابيه ابن المعتز في رسالته عن محاسن شعـر أبي تمام ومساويه (٣) وعده العسكري في الصناعتين من ردىء المبالغة (٤) .

ولفظ الدلو الذي عابه النقاد من الألفاظ الشعرية الاثيرة عند أبي تمام وقد ورد في أكثر من موضع من شعره فقد قال يمدح (٥) :

أتركُ حاجتيَ غرضَ التواني وأنتَ الدلو فيها والرشاء (٦)

- (١) ابن سندان الخفاجي : سر الفصاحة ص ٧٦ .  
 (٢) القاضي الجرجاني : الوساطة ص ٢٥٩ .  
 (٣) المرزبانى : الموشح ص ٢٨٤ .  
 (٤) ابوهلال العسكري : الصناعتين ص ٣٨٠ .  
 (٥) الديوان بشرح التبريزي ج ٤ ص ٤٤٠ من قصيدة في عتاب الشاعر علي بن الجهم ومطلعها :  
 بأى نجوم وجهك يستضاءُ أبا حسن وشيمتك الأبياءُ  
 (٦) الغرض : الغاية والهدف الذي يرمى اليه . وقد أشار المحقق السي ماورد في إحدى النسخ برواية وانت الغرب ثم علق على ذلك بقوله : وهو أحسن لفظاً وان كان واحداً ، وثبات الغرب بدلاً من لدويشبه اثبات النجم بدلاً من الدلو في قوله :  
 متفجر نادمته فكاننسى للدلو أو للمرزمين نديسم  
 وكلاهما يغفل تاريخ اللفظ الشعرى عند أبي تمام .

وعابه عليه الجرجاني في الوساطة (١) . وقال يمدح :

أنت دلو وذنو السماح أبو      موسى قليب وأنت دلو القليب  
أيها الدلو لا عدتك دلوًا      من جيا دلا صلب الصليب

وعابه عليه العسكري (٢) .

وهذا كله ينزه اختيار أبي تمام للفظ الدلو الذي عابه ابن سنان عن السهو عن الموافقة بين برج الدلو والدلو المعهود ليصبح حصيلة رؤية شعرية تتفجر من خلال ذلك التوتر بين معنيي الكلمة حينما يخلق بها واحد في أجواز السماء ويفوض بها الآخر في أعماق الأرض ، وهذا تتساق مع تلك الثنائية التي تشكل الحركة المحورية للقصيدة التي يقول أبو تمام في مطلعها : (٣)

أسقى ديارهم أجش هزيم      وقدت عليهم نضرة ونعيم (٤)  
جادت معاهدهم عهاد سحابة      معاهدها عند الديار نعيم (٥)  
سفه الفراق عليك يوم رحيلهم      وما أراه وهو عنك حليم

( ١ ) القاضي الجرجاني : الوساطة ص ٦٩ .

( ٢ ) أبو هلال العسكري : الصناعتين ص ٣٦٨ .

( ٣ ) الديوان بشرح التبريزي ج ٣ ص ٢٨٩ وهو في مدح محمد بن الهيثم ابن شبانة .

( ٤ ) أجش : وصف للرعْد من الجشة وهي بحة في الصوت ، هزيم وصف للرعْد أيضا ويكون من التهزم وهو صوت السحاب عند ما يتشقق بالماء .

( ٥ ) المعاهد : الديار . عهاد السحاب مطرها أول العام .

ظلمتك ظالمة البرىءِ ظلومٌ      والظلم من ذى قدرةٍ مذمومٌ  
زعمت هواك عفا الغداة كما عفت      منها طول باللوى ورسومٌ

ويتميز المطلع بوجود علامتين أساسيتين فيه هما : المطر والمرأة وهما علامتان متمايزتان يظهر تمايزهما فى ذلك التصريح الذى جاء فى البيت الرابع وهو قوله :

ظلمتك ظالمة البرىءِ ظلومٌ      والظلم من ذى قدرةٍ مذمومٌ

ليجعل من حركة البيتين الأخيرين حركة مستقلة تمثل بد ٤ مستقلا تربطهما بالأبيات الأولى علاقة جدلية ضدية ففى الوقت الذى تسقى فيه السحابة الطلوع لتحيلها إلى نضرة ونعيم يستحيل معها الموت إلى حياة ، تقوم المرأة بعكس ذلك حينما تظلم بريئا ، وفى الظلم شىء من التدمير لا يلبث أن يستحيل معه الهوى إلى اطلال مهتدمة فتنتهى الحركة الثانية إلى عكس ما انتهت إليه الأولى حتى تلغىها وتسقط دورها .

على ضوء جدلية الحياة والموت هذه تتجلى صورة الصراع بين المدوح محمد بن المهيثم والخرمية بعد أن يرتفع المدوح ليجاور السماك فى السماء مدبرا الكفر مقيما الحق مرجعا الحياة إلى مرجعها الصحيح من الوجود لمحمد بن المهيثم بن شبائسة      مجد إلى جنب السماك مقيم (١)

(١) السماك : من نجوم السماء وهما سماكان : الأعزل فى الجنوب ، والرامح فى الشمال .

لمعت أسننته فهن مع الضحى  
 نضبت سيوفك للقراع فأعمدت  
 أبلت فيه الدين يمن نقيية  
 شمس وهن مع الظلام نجوم  
 والخرمية كيدها مخبروم  
 تركت إمام الكفر وهو أميم (١)

وهكذا تظل السماء - كما كانت عند ذكر السحاب والمطر - مصدرًا للحق والقوة والحياة . ولذا يتجلى الكرم في صورة صراع بين الخصب والمحل ، بين النور والظلام ، بين الخير والشر في قوله :

برقت بوارق من يمينك غادرت  
 شربت أنوف المحل حتى أقلمت  
 وضعا بوجه الخطب وهو بهيم  
 والعدم تحت غمامها معدوم

فالعطايا التي تبرق في اليمين فاتكة بالمحل قاتلة للعدم وثيقة الصلة بالسيوف التي نضبت للقراع . والخطب الذي صار له وجه ، والمحل الذي نمت له أنوف إنما اكتسبا هذا التشخيص لأنهما يتحركان في نفس القطب الذي تحركت فيه من قبل المرأة الظلوم والخرمية الكفرة فكل منهما محور من محاور الجهود والشر يقف على طرف النقيض من سياج السحابة وهدى الدين وكرم المدوح .

للّه كفى محمد وولاده ها  
 متفجر نادته فكان نسي  
 مازال يهذي بالمواهب دأبا  
 للبذل إذ بعض الأكف عقيم  
 للدلو واللمرزمين نديم  
 حتى ظننا أنه محموم

( ١ ) ابلى : اجتهد في خدمة الدين ، النقيية : السجية ، الأميم : من يهذي لإصابة رأسه .



وقد أفضى ذكر البرق والغمام إلى الولادة لما ينطوى عليه الماء من معاني الإخصاب والإلقاح للحياة ، والولادة تتبع كذلك من خلال العلاقة الفندية مع العدم والموت الذي انتهى إليه المحل ، غير أن جدلية الاضداد لا تثبت أن تقيم العقم كطرف مقابل ومناقض للولادة ليتحقق بذلك البعد الدرامي الذي يربط بين كلمات الأبيات وما يتسم به من توتر وصراع وكأن هذا العقم امتداد للمحل والعدم والخطب .

والولادة نوع من تفجر الحياة وانبثاقها وتعدد العناصر المكونة لها وهي بعبارة أخرى ضرب من الانقسام والازدواج يعطى الحياة بعدداً جديداً يكفل لها الاستمرار والتطور حتى يصبح ضرباً من التسامى فوق الموت والفناء ولذلك لا يلبث المدح أن يرتفع ليلتقى بمعالم العطاء في السماء في صورة الدلو والمرزمين ، ولكل منهما بعده الدلالي الذي يستبطن حركة الازدواج المنبثقة عن الولادة والتفجر تتجلى في تثنية المرزمين ، وفيما يشتمل عليه الدلو من دلالي " يفضى إلى برج الدلو وهو في صورة رجل قائم يحمل دلو في يده وكأنه يسكب الماء من أبعاد الفضاء ، وإلى صورة الدلو الممهد وهو ينزح الماء من أعماق الأرض .

ورمزية الدلو والمرزمين تنبعث من المطر الذي هو ينبوع الحياة الأول عند العربي الذي يحيطه جفاف الصحراء بالموت من شتى نواحيه فتتعلق عيناه بالسماء باحثة عن قطرة ماء تعيد إلى حياته الحياة ، وإلى هذه الطبيعة الفيضة تؤول مختلف الرموز التي تنبض بالحياة والعطاء فيلتقي

الكريم بمعالم الحياة في السماء كالغيث والسحاب والبرق ، ومنابع الحياة في الأرض كالسيل والنهر والروض والبئر والدلو والرشاء ، وهذه الرموز بتقابلها وتكاملها كأنها تحد الأبعاد الشعرية للكريم فما يلبث أن يستحيل وجوده البشري إلى وجود آخر كفاه تستمدان الحياة من السحاب وقد صاه تبعثان الحياة في التراب .

والمنادمة تعيد المدح إلى الأفق الإنساني وتوثق علاقات المحبسة والمودة بينه وبين الآخرين وتحد من تلك الهوة التي يحدتها هذا الاستعلاء الذي ينفصل فيه وجوده عن البشر حينما يتسحيل إلى دلو ومرزمين .

والهذيان يستبطن حركة التفجر والانتشار وهو كذلك نمو داخل للمنادمة وما تنطوى عليه من اتجاه وجداني نحو الآخرين . ومن شأن الهذيان أن يخرج الكرم عما هو معهود ومألوف ويرتقى به عما هو معقول ومعروف فيغرس فيه سمة الغرابة والتفرد ، والحصى امتداد للهذيان واستفراق فيه يبلغ بها التفرد والتميز حده الأقصى حينما يخرج عسك كل اعتدال واعتيا .

والهذيان والحصى من باب الجنون الذي عابه ابن المعتز (١) والقاضي الجرجاني (٢) في قول أبي تمام (٣) :

- (١) المرزباني : الموشح ص ٢٧٧ .  
 (٢) الجرجاني : الوساطة ص ٧٥ .  
 (٣) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ٢٠٤ وهي من قصيدته في مدح ابي دلف ومطلعها :

أُذِلَّتْ مَصُونَاتُ الدُّمُوعِ السَّوَاكِبِ  
 عَلَى مِثْلِهَا مِنْ أَرْبَعٍ وَمَلْعَبِ

تَكَادُ عَطَايَاهُ يُجَنُّ جُنُونَهَا إِذَا لَمْ يَعُوذْهَا بِنِعْمَةِ طَالِبِ

وقوله (١)

يَمِينُ مُحَمَّدٍ بِحَرْفِ خُضْمٍ طَمُوحُ الْمَوْجِ مَجْنُونُ الْعِيَابِ

والجنون هنا ليس عيبا مرضيا كما فهمه النقاد الذين عابوا على أبي تمام ما قاله وإنما هو نوع من الارتقاء والتميز يمنح الكرم أفقا أعلى من أفق القدرة المعتادة ويجعل منه كراما متجاوزا للمألوف مستعليا على المعتاد . (٢)

وحيثما يصف أبو تمام الكرم بالجنون فإن العلاقة بين الكلمتين تتجاوز مجرد اثبات شيء لشيء ذلك أن التجاذب بين اللفظتين يفجر أجملا ما يمكن فيهما من طاقات فينتزع الجنون من الكرم ما يعتقد أنه ينبئ عليه مسن أسباب وغايات نفعية محددة ليفرس فيه سمة التميز والتفرد ، ويضع الكرم الجنون في أفق إنساني سام يدور معلق بالكلمة من دلالة على المرض ، وبهذا

( ١ ) الد يوان بشرح التبريزي ج ١ ص ٢٨٣ وهو من قصيدته في مدح محمد بن الهيثم بن شيانه ومطلعها :

سلام الله عدة رمل خبيث  
 ( ٢ ) جاء في تهذيب اللفظة لازهرى ( ج ١٠ ص ٤٩٩ ) إن العرب تقول للنخل المرتفع طولاً : مجنون وللميت الملتف الذي تآزر بعضه في بعض مجنون ، وقال الفراء : جنت الأرض إذا جاءت بشيء معجب من الميت ، وقال ابن الشميل : قال أبو خيرة : الأرض المجنونة : المعشبة التي لم يروعها أحد وأتيت على أرض هادرة متجننة وهي التي تهال من عشبها ، وقد ذهب عشبها كل مذهب . وما يجد رذكرة أن العلاقة بين الجنون والكرم والغنى قد امتد تالي كتب تفسير الأحلام فمما قاله الشيخ عبد الغنى النابلسي في تعطير الانام ( ١ / ٢٠ ) " الجنون في المنام عز وغنى إذا كان من غير عارض وهو يدل على اقبال الدنيا والأفراح والمسرات . والجنون مال يصيب صاحبه بقدر الجنون منه إلا أنه يعمل في انفاقه بقدر ما لا ينفق من السرف فيه " .

تتجلى الكلمتان في أبدع صورهما فتولد بذلك الكلمة الشعرية التي هي جوهر الشعر.

وقد أدّى التفجر والحس والهديان وظيفية التطهير حينما غدا فعلا ايجابياً ومكابدة لترويض النفس ومعاناة الانسان فيه طريق للخلاص من الدم الذي ينتج عن الجشع والطمع وكأن هذا الجشع يمثل الخطيئة الأولى التي تولد مع الانسان فينصب جهاده على مقاومتها والتخلص منها". (١)

غير أن هاجس الجود الذي تجلّى هذيانا وحس لا يلبث أن يسمو بها حبه في لحظة تطهير تجمع بينا لمكارم والتقى حتى يفد وربما آمننا مطمئنا لهذا الجود بعد أن تحقق له تنقية النفس وخلاصها وقصد عبر ابوتام عن هذه المعاناة في أحد أبياته بأنها " شق للنفس " وفلسى هذا التعبير ما فيه من دلالة على التوتر والمكابدة حيث يقول: (٢)

( ١ ) أدركت العرب الكرم على هذا النحو حينما جعلت الكريم - كما يقول الفراء - تابعا لكل شيء نفت عنه فعلا تنوى به الدم ( تهذيب اللغة للزهرى ج ١ ص ٢٣٣ ) ولأن الكرم ضرب من غروب تنقية النفس وتطهيرها فقد سمت العرب الأرض المثارة الضفاة من الحجارة كرمًا (تهذيب اللغة للزهرى ج ١٠ ص ٢٣٧) وقد ألم ابوتام بهذا النمط من التفكير حينما وصف أخلاق مدوحه بأنها ضفاة كالأرض السهلة الخالية من الحصى والحجارة فقال: (الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٤٢٦):

نميلُ إلى شمائلٍ منه ميسثٌ قليلاتِ الأمازِ والبراقِ  
والميث جمع ميثاء وهي الأرض السهلة . والأماز جمع أممز وهي الأرض الغليظة التي بها حصى وحجارة . والبراق جمع ابرق وهو ارض بها حجارة وطين .  
( ٢ ) الديوان بشرح التبريزي ( ٢٢٧ / ٣ ) وهي من قصيدته في مدح محمد بن يوسف ومطلعها:

ان عهدا لو تعلمان نَمِيمَا      أن تناما عن ليلتي وتِيمَا

فَعَلِمْنَا أَنْ لَيْسَ إِلَّا بَشَقِ النَّدِّ      فَسَ صَارَ الْكَرِيمُ يَدْعَى كَرِيمًا  
 طَلَبُ الْمَجْدِ يُورِثُ الْمَرْءَ خَبَلًا      وَهَمُومًا تَقْضِضُ الْحَيْزُومًا (١)

وهذا ما ينزل فعل الكرم منزلة الفداء الذى يضحى به الإنسان فى سبيل  
 المجد والشرف وعندئذ يتخذ الجود مجالا دلاليا جديدا تتجاذب اليه كلما  
 القتل والدية والمقل والحق والدين والقضاء والغرم فى قوله : (٢)

لِلْجُودِ سَهْمٌ فِي الْمَكَارِمِ وَالتَّقَى      مَا رَبَّهُ الْمَكْدَى وَلَا الْمَسْهُومُ  
 وَيَبَانُ ذَلِكَ أَنْ أُولَ مَنْ حَبَا      وَقَرَى خَلِيلُ اللَّهِ إِبْرَاهِيمُ  
 أَعْطَيْتَنِي دِيَةَ الْقَتِيلِ وَلَيْسَ لِي      عَقْلٌ وَلَا حَقٌّ عَلَيْكَ قَدِيمُ  
 إِلَّا نَدَى كَالدُّنَى حَلَّ قَضَاؤُهُ      إِنَّ الْكَرِيمَ لِمَعْتَفِيهِ غَرِيمُ

وعندما يسمى أبوتما بالمطاء دية للقتيل يكون مستغرقا فى فكرة الفداء لما فى  
 الدية من انقاذ لمن وجب عليه حد القصاص ولما فيها كذلك من تطهير له من  
 جرم القتل .

ومن هذا الأفق الذى يوضع فيه الكرم تتولد فكرة أن الكريم غريم  
 لمعتفيه وعلاقة الغرم هذه تؤول بالمطاء إلى أن يصبح دينا يجب قضاؤه .  
 وتمد فكرة الفداء هذه جذورها إلى أعماق التاريخ لتوقط فيه قضية نبى  
 الله ابراهيم مع ولده اسماعيل وكيف أنه فدى بكبش سمين ، إلا أن اباتمام  
 اكتفى بان لمس هذا الرمز لمسا خفيفا ترك شراح الديوان والنقاد فى حيرة

( ١ ) الخبل : فساد الاعضاء ويقال فى كل فساد ، تقضض الحيزوم أى تكسره  
 والحيزوم : الصدر .

( ٢ ) الديوان بشرح التبريزى ج ٣ ص ٢٩٢ .

لأنها معها بالصمت ازا هذه العلاقات الغريبة بين الجود وسيدنا  
ابراهيم ودية القليل والغريم .

...

ثم كان ما عابه عليه الآمدى قوله : (١)

سَعَى فَاسْتَنْزَلَ الشَّرْفَ اقْتِسَارًا      وَلَوْلَا السَّعْيُ لَمْ تَكُنِ السَّاعِي

وعده هجاء مصرعا لأنه إذا استنزل الشرف فقد صار غير شريف ، وذلك أنك  
إذا نذمت رجلا شريفا شريف الآباء كان أبلغ ما تدمه به أن تقول : قد حططت  
شرفك ووضعت من شرفك " (٢) .

ومشكلة الآمدى أنه لا يستطيع أن يرى العلاقة بين الانسان والشرف  
خارج نطاق هذا البعد المكانى الذى يحدده القول الشائع الطالسوف  
" حمل فلان شرفه ووضعه " عند قصد الذم ، لذلك صدمه أبوتمام حينما قام  
بقلب هذا الوضع فجعل استنزال الشرف للمدح ، وهو بهذا الخروج عما جرى  
عليه الإلف ، يضى على العلاقة بين الشرف والانسان طابعا تغد وفيه متوترة  
ديناميكية تنبع من قوله اقتسارا " فالشرف فيها أفق أعلى من الإنسان يتسم  
بشئ من القنص والاعتصام وذلك يقتضى من الإنسان ضريا غير يسير من المجاهدة

( ١ ) الديوان بشرح التبريزى ج٢ ص ٣٣٩ وهو من قصيدة فى مدح مهدى بن  
اصرم مطلقها :

خذى عبرات عينك عن زماعسى      و صُونِي مَا أزلتِ مِنَ القِنَاعِ

( ٢ ) الآمدى : الموازنة ج١ ص ٢٤٠ .

مع كل ما يتعارض مع الشرف من الاطماع والأهواء والنقائص ، وقد كانت العرب تسمى كل نشز من الأرقى قد أشرف على ما حوله شرفاً (١) ، غير أن تمنع الشرف وتعالیه وما يفرضه من تضحية لا يلبث أن يحيل طلب الانسان لسه وسعيه إليه الى ضرب من المنازعة والعداء فيغدو بلوغ الإنسان له وظفره به نوعاً من الاقتسار والتمكن وليس مجرد اتسام سلبى يسير التناول سهلته واستنزال الشرف صورة من صور الاقتدار عليه والتحكم فيه .

وأبيات القصيدة كلها تتبع من هذه المكابدة والمعاناة فلا تؤخذ فيها الأشياء إلا قسراً وعنوة ولا تنهياً إلا بعد هزم وعزم وشدة يقهر بها الانسان المستحيل ويبلغ ما لا يمكن بلوغه ، ولذلك كان مما عابوه عليه فو نفس القصيدة قوله :

فَلَبَّ الْحَزْمَ إِنْ حَاوَلْتَ يَوْمًا      بِأَنْ تَسْطِيعَ غَيْرَ الْمُسْتَطَاعِ

وقالوا : إن الحزم يكون فو ترك طلاب ما لا يطاق فكيف يعين على ادراكه حتى قال : أجهه بالتلبية إذا حاولته (٢) . ولم يفتن من عابه الى أن المعاناة والمكابدة التي تتجلى فو تلبية الانسان للحزم تعد قيمة فو حد فاتها بصرف النظر عن امكانية الوصول الى ما يراد الوصول إليه ، وفو ضوء هذه الرؤية نستطيع أن ندرك معنى قوله فو القصيدة نفسها :

لَحْسَنَ الْمَوْتِ فو كَرَمٍ وَتَقْوَى      أَحَبُّ إِلَيْهِ مِنْ حُسْنِ الدَّفَاعِ

(١) الازهرى : تهذيب اللغة ج ١١ ص ٣٤٤ .

(٢) الديوان بشرح التبريزى ج ٢ ص ٢٣٨ .

لانه في حسن الموت لا في حسن الدفاع تتجلى أعظم صور المكابدة والمعاناة المقصودة لذاتها حين تغدو غاية من شأنها أن تصرف المجاهد والمكابدة عن التفكير في الحياة والظفر بها متوسلا بحسن الدفاع .

ومن خلال هذه الرؤية التي تعتمد بالمجاهدة دون أن تتطلع إلى مكسب أو ممتنع عاجل يتولد الاحساس بالاكْتفاء بالذات والاكْتِمال السذّي تنتهي إليه القصيدة في آخر أبياتها :

فَلَوْ صَوَّرْتَ نَفْسَكَ لَمْ تَزِدْهَا      عَلَى مَا فِيكَ مِنْ كَرَمِ الطَّبَاعِ

...

وعاب عليه الأمدى قوله (١) :

يَقْطَلُ وَهُوَ أَكْثَرُ النَّاسِ إِغْضَا      عَلَى نَائِلٍ لَهُ مَسْرُوقِ

فخطأه قائلاً " إن نائله هو ما ينيله فكيف يكون مسروقا منه " ثم قال : " وهل يكون الهجو إلا هكذا : أن يجعل نائله مأخوذا منه على سبيل السرقة ؟ (٢) والآمدى لم يفتن إلى المفارقة التي أفضت بالشاعر إلى هذا الموقف السذّي

- (١) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٤٤٥ وهو من قصيدته في مدح أبي سعيد محمد بن يوسف ومطلعها :
- مَاعَهْدِنَا كَذَا نَحِيْبُ الْمَشُوقِ      كَيْفَ وَالِدِ مَعَ آيَةِ الْمَعْشُوقِ
- (٢) الآمدى : الموازنة ج ١ ص ٢٤١ .



يستحيل فيه النائل إلى مسروق والعلة في ذلك أن الآمدى لم ينظر إلى البيت في السياق الذي ورد فيه وإنما تناوله مبتورا عما قبله وعده وتهمسه في ذلك ابن سنان الخفاجي فعد البيت من باب الهجاء. (١)

وسبيلنا إلى إدراك المعنى الشعري أن نقتنصه من خلال السياق انطلاقاً من نظرة شمولية تدرك الأشياء إدراكاً كلياً لا ينظر فيه إلى أي جزء من الأجزاء خارج نطاق الوحدة العضوية التي تربطه ببقية الأجزاء الأخرى وهذا يعنى أن علينا أن نعيد قراءة بيت أبي تمام وفق السياق الذي جاء فيه وهو من جملة أبيات يقول فيها :

ملكته ماله المعالي فما تـ	قاه إلا فريسة للحقـ
يقظ وهو أكثر الناس اغضـ	على نائل له مسـ
أنا ولمهان في وديرك ما عـ	ونشوان فيك غير مفـ
راحتي في الثناء ما بقيت لـ	فضلة من لسان المفتـ

والذي نلاحظه أن أبا تمام ، في البيت التالي للبيت الذي عيب عليه أخذ يتحدث عن الوله والنشوة اللذين أفضيا به إلى ما وراء المعقول حينما يصبـح الثناء نوعاً من تجاوز الممتاد والمألوف فيستحيل إلى ما يشابه الوجد الصوفى وما يتسم به من ارتياح وشعور بالاكفاء الذى يتجلى في تكرار "يا التـطـك"

(١) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ص ٢٥٦ .

فمن كل من " راحتي " " بقيت لي " " لسانى " وعندئذ يفتق اللسان  
متسما يلتقى بالشوب الذى يفتق فيتحرر من الخياطة والطيب الذى يفتسق  
بغيره فتضوع رائحته وتنتشر (١) .

ولغة اللسان المفتوق هى التى أوقفت الشاعر على تلك الآفاق الرحبة  
التي تتسع حتى تغدو أشمل من أن تحد بأبعاد ما هو معروف ومألوف  
أو معقول ومحسوس ، ولقد كانت بداية انطلاقة نحو هذه الآفاق هى لفظة  
المفارقة التي تجلت في قوله " ملكت ماله المعالى " ذلك أن من شأن المال  
أن يكون مملوكا لمن هو له واقعا تحت تصرفه غير أنه في هذا التركيب اللغوي  
يصبح ملكا للمعالي رغم نسبه إلى صاحبه بإضافة ضميره إليه فهو " ماله " إلا  
أنه ملك للمعالي . وهذا ما يكسب المعالى طابع الفتك والافتراء والتسلط  
على الكريم . ذلك التسلط الذى يتراءى في أسلوب النفي " فما تلقاه " التسي  
تسقط وجوده وتخفيه ليعاود الظهور مرة أخرى بعد أن يستحيل إلى فريسة  
للحقوق التي ترتبط بالمعالي ارتباطا وثيقا يخرج كلتا الكلمتين عن حدودهما  
المعجمية الضيقة فلا تغدو والمعالي مجرد الجاه والرفعة والملك ولا تظل  
الحقوق مجرد الواجبات التي يتحتم على المرء القيام بها ، فالمعالي استعمالاً

(١) قال المعري في شرح البيت السابق : " يقال رجل مفتوق اللسان إذا  
كان حسن الكلام واسع العبارة كان لسانه فتق فاتسع ، كما أن الشوب  
إذا فتق فقد زال ما يحبسه من الخياطة . ومن هذا النحو فتقت  
الطيب بغيره أي وسعت رائحته كأنها كانت مخيطة فذهب عنها  
الخياط ( الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٤٤٥ ) .

بالنفس يحقق لها وجوداً أعلى من وجودها الحيواني ويرفعها الى مستوى آخر  
تصبح فيه ملجأ للضعيف وملأناً لذي الحاجة في مستوى يتطهر فيه الانسان  
من أنانيته وأطماعه ولعل صورة الافتراس تنزل منزلة طقس من طقوس التطهير  
والتضحية ، وعن هذا التعالى على زينة المال وأطماع النفس يقول أبوتمام (١) :

إِذَا زِينَةُ الدُّنْيَا مِنَ الْمَالِ أَعْرَضَتْ      فَأَزِينُ مِنْهَا عِنْدَ نَا الْحَمْدِ وَالشُّكْرِ  
وَكُورُ الْيَتَامَى فِي السَّنِينَ فَمَنْ نَبَا      بَفِرْحٍ لَهُ وَكَرُّ فَنَحْنُ لَهُ وَكَسْرُ  
أَبِي قَدَرْنَا فِي الْجُودِ إِلَّا نَبَاهَةً      فَلَيْسَ لِمَالٍ عِنْدَنَا أَبَدًا قَدْرُ

وفي ظلال فكرة الافتراس والتطهير تتجاور في البيت التالي لفظتا اليقظة  
والإغضاء لتحذ كل منهما من اشعاعات الاخرى وابعادها فتخلص اليقظة  
من شبهة الحرص على المال والانشغال به ويتخلص الإغضاء من سوء الغفلة وعدم  
الانتباه ، فيقظته لا تتنافى مع كونه اكثر الناس أعضاء لان اللفظتين تسعيان  
لتحديد الابعاد الشعرية للمعنى الكلى وتقاومان فكرة الافتراس وتعد لان منها .

وفي ضوء حوار الأضداد للالفاظ تتولد فكرة النائل المسروق " التى  
صدمت الأمدى وجعلته يعد البيت من باب الهجاء ، ذلك أن النائل  
المسروق وليد فكرة الإغضاء الذى استدعاه اليقظ في أول البيت من جهة  
وموازنة لفريسة للحقوق " في البيت السابق من جهة أخرى ، وفي هذا النسق

( ١ ) الديوان بشرح التبريزى ج ٤ ص ٥٧٣ ، وهو من قصيدة يفخر فيها

عند انصرافه من مصر مطلعها :      وقد سهل التوديع ما وعمر الهجر  
تصدت وحبل البين مستحصد شرر

يتطهر لفظ السرقة من دلالة الخلقية (١) وتتجه دلالة إلى العطاء الذى تستأثر المعالي فيه بامتلاك المال دون صاحبه ومن ثم يسوغ اغضاه عنسه لشدة تمكن الخلق الكريم وطبيعة البذل من نفسه وتسلطه عليه وتحكمه ففى تصرفاته وهذا ما يؤصل العلاقة بين معنى النائل المسروق وامتلاك المعالى لمال الرجل ووقوعه فريسة للحقوق ، فكل تركيب من هذه التراكيب يحقق المعنى الشعرى للكرم بادخاله فى سياق اليقظة والاعضاء كما كان فريسة للحقوق ، وقد سمت العرب الرجل الذى يبلغ النهاية فى الكرم أفقاً ، وقالوا : أفق الرجل بأفق إذا ركب رأسه فذهب فى الآفاق . وقالوا : رجل خرق ومخرق ومخرق أى سخرى . وقالوا خرق الرجل يخرق فهو أخرق إذا حمق . (٢) وقد أفضى هذا التفرد والتميز بالكرم إلى ما يظن ممسه أنه بله فى قول أبى ذهيل : (٣)

تخال فيه إذا حاورته بلهيا      عن ماله وهو وافى العقل والورع

(١) حاول الأستان الحسينى تفسير هذا البيت انطلاقاً من علاقة الشعراء المادحين بالأمرء المدوحين وقيمة عطايا هؤلاء بالنسبة لمدائح أولئك فقال : " إن أبا تمام يريد أن يقول أن هؤلاء المادحين لا يمكن أن يبلغ مدحهم هذه القيمة التى تساوى عطايا المدوح لهم ، وقد كان مدوح أبى تمام يعرف هذا لأنه يقظ بصير ولكنه مع هذا يتفاضى عنه لأنه جواد كريم وقد أراد أبوتام أن يفصح عن حسنه الحق بيقه فى شعره لأن احساسه واحساس مدوحه أن هؤلاء المادحين فى الحقيقة أشبه باللصوص حين يأخذون ما لا يستحقون بعد الحاج وابتدال " . ( أبوتام وموازنة الآمدى : ص ٨٦ ) .

(٢) الأزهرى : تهذيب اللفظة ج ٩ ص ٣٤٣ .

(٣) الديوان بشرح التبريزى : ج ٤ ص ٣٩٨ .

أو مرض كما في قول الشاعر : (١)

إِذَا غَدَا الصِّكُّ يَنْدَى فِي مَفَارِقِهِمْ رَا حَوَاتِخَالِهِمْ مَرُوضًا مِنَ الْكُرْمِ

وإلى هذه الافاق البعيدة دفعه أبوتام فبلغ منه مداه حينما جعله فـسـى  
الأبعدين قائلًا : (٢)

الْوَدُّ لِلْقَرِيبِ وَلَكِنْ عَرَفَهُ  
لِلْأَبْعَدِ الْأَوْطَانِ دُونَ الْأَقْرَبِ

وقد عاب عليه هذا البيت العسكري في الصناعتين (٣) والآمدى في الموازنة (٤) ،  
وابن سنان الخفاجي في سر الفصاحة (٥) وسواهم ، وكانوا يصدرون في عيبيهم  
لهذا البيت عن معناه النثري الذي يتعارض مع ما هو مألوف من كون الأقربين  
هم الأولن بالمعروف فكان ما قاله الآمدى أن أبا تمام قد نقص المدح مرتبة  
من الفضل إذ جعل وده لذوى قرابته ومنعهم عرفه وجعله في الأبعد يسـن  
دونهم أما العسكري فقد رأى أن أبا تمام قد أغرى بهذا البيت أقرباء  
المدح لأنهم إذا راوا عرفه يفيض في الأبعدين ويقصر عنهم أبغضوه وذموه .

ولم يلحظ الآمدى والعسكري وسواهما من النقاد أن جدلية الأضداد  
التي سيطرت على أبيات هذه القصيدة قد دفعت أبا تمام إلى نقيض المعنى  
الشائع حتى كأنما يقاوم في هذا البيت ما جرى عليه العرف وما أخذ به فـسـى  
العادة من جعل العرف في الأقربين فذهب إلى جعله في الأبعدين دونهم ،

( ١ ) ديوان الحناسة بشرح المرزوقى الحناسة ص ٢٠٧ .  
( ٢ ) الديوان بشرح التبريزى ج ١ ص ١٠٣ وهى من قصيدته في مدح عمرو بن

طوق ومطلبها :  
أَحِبُّ بِأَيَّامِ الْعَمِيقِ وَأَطِيبِ  
وَالْعَيْشِ فِي أَظْلَالِ الْهَيْبِ الْمُعْجَبِ

( ٣ ) العسكري : الصناعتين ص ١٢٨ .

( ٤ ) الآمدى : الموازنة ج ١ ص ١٧٥ .

( ٥ ) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ص ٢٥٦ .

وهذا يعنى أننا ازاء لغة تتحرر من الواقع والمعتاد لتقف فى أفق مواز لهذا الواقع ، بل ومضاد له أحيانا .

وقبل هذا البيت يقول أبوتمام :

سَجَّحَ وَلَا جِدَّ لِمَنْ لَمْ يَلْعَبِ (١)	الجدُّ شيمته وفيه فكاهة
لا خيرَ فى الصَّهْبَاءِ ما لم تقطب (٢)	شرسٌ ويتبع ذاك لينٌ خليقة
ليلينَ صلبَ الخطبِ من لم يصلب	صلبٌ إذا أعوجَ الزمانُ ولم يكن
للأبعدِ الأوطانِ دونَ الأقربِ	الودُّ للقربى ولكن عرفه

وهنية الأبيات تقوم على جدلية الأضداد فالجد لا يلبث أن يقاوم بالفكاهة فلا يظهر إلا من خلال هذه العلاقة الضدية معها ، والشراسة تمتزج باللين ومن دونه لا يفد ولها معنى ، والصلابة يقابلها اعوجاج الزمان لتغدو وبعد ذلك سبيلا إلى تليين صلابة الخطب ثم ينتهى ذلك إلى المقابلة بين العرف والود ، والقربى والاباعد ، ولا يمكن ادراك البيت مفصولا عن موضعه من القصيدة ذلك أن السياق يجعل مقابلة العرف للود مقابلة النقيض للنقيض كما هو الحال فى الجد والفكاهة ، واللين والشراسة ، والاعوجاج والصلابة ، والقربى والاباعد ، وهذا يفرغ العرف من الود فيغدو ضربا من العطاء المطلق لا يجد له مرتكزا من العطف والحب اللذين ييران للنفس تخلعها عما تملك فى سبيل انتقاله إلى شخص يعز عليها تربطها به صلة قرابة

( ١ ) الفكاهة : المزاح ، السحج : اللين .  
 ( ٢ ) الصهباة : الخمر ، قطب الخمر مزجها .

أو صداقة ، وحينما يتجرد العرف من معنى الود يصبح امعانا في المعاناة والمكابدة يقاوم بها الكريم طبيعته المجدولة على الحرص والاستئثار ، ولم يكن الاسترسال بعد ذلك بذكر الأبعد الأوطان دون الأقرب عبثا بل كان أمرا طبيعيا دعا إليه السياق نفسه فيبعد أن تجرد العرف من معنى الود والصداقة حررتة فكرة البعد المخصصة بالوطن من ضيق أفق النسب والقرابة والجوار وجعلته يأخذ بعدا جديدا يقوم على فضيلة العطاء كقيمة مطلقة وكأنما صار العرف الناشئ من الود للأقارب عرفا لا قيمة له لأن قيمة العرف تكمن في اجتيازه هوة البعد وتغلبه على الانفصال النفس العازل بين الناس الذين لا يربط بينهم جوار أو نسب .

ويكشف النسق اللغوي لكلمتي الود والعرف عن هذا الأفق الشمسرى للمسألة فقد جاء " الود " معرفاً " بأل " التي تفيد معنى الجنس وكأنما هو قدر مشترك بين الناس جميعا فهو من باب الفريضة التي لا فضل لأحد على أحد فيها لأنها تشمل جميع الناس بل والحيوان كذلك ، أما العرف فقد جاء مخصصا بإضافته إلى المدوح " عرفه " وكأنما هو أمر خاص به يميزه عن سواه من الآخرين ، ومن ثم صح أن يكون من باب الخلائق المتعبهة التي قال عنها في نفس القصيدة :

تَعِبُ الْخَلَائِقِ وَالنَّوَالِ وَلَمْ يَكُنْ  
بِالْمُسْتَرِيحِ الْعَرَضِ مِنْ لَمْ يَتَعَبِ

وتجانب الأضداد وتواليها يسيطر على لفة هذا البيت حينما يصبح التعب وسيلة للراحة في الوقت الذي تنكشف فيه الراحة عن التعب وكأن هناك جدلية عامة تنظم الأشياء فتحيلها إلى سلسلة من الحركة المستمرة للأضداد

الملاحظة التي تتكشف فيها الأشياء عن نقائصها على نحو ما يظهر ذلك في القصيدة نفسها حيث يقول :

فستخرب الدنيا وابنية العلى      وقبابها جدد بها لم تخرب  
رفعت بأيام الطعان وغشيت      رقرق لون للسماحة مذهب

فالخلود يرتبط ارتباطا وثيقا بالفناء والقباب التي تنبثق مرتفعة نحو السماء تنطلق من خلال الجدلية التي تتعاور البيت من طرفيه بالخراب ونفسى الخراب ، ويتزامن البناء والتأسيس مع القتل والتدمير حينما ترفع القباب بأيام الطعان ليتأتى من وراء ذلك العلو والتسامى الذى يلوح على غشاء نورانى مذهب وكأنما هولحظة التجلى التي تنتهى اليها حركة التفسير والتحول التي تمس جوهر الأشياء .

وكما أثار أبوتام سخط ناقديه حينما قذف بالجوهر إلى الآفاق التسي تجاوز به حدود المألوف والمعهود بعد أن جرده من أسباب الود والنسب والجوار فقد أثارهم كذلك حينما جرد الجود من مشوة الحمد والعافين من موقف الشكر والثناء حيث يقول : (١)

لو يعلم العافون كم لك فى الندى      من لذة وقريحة لم تحمد (٢)

( ١ ) الديوان بشرح التبريزى ج٢ ص ٢٥٢ من قصيدة فى مدح المأمون

مطلوبها : كشف الخطاء فأوقدى أو أحمدى      لم تكمدى فظننت أن لم يكمد  
( ٢ ) العافون : الطالبون العرف . قريحة الإنسان ملكته التى جبل عليها .



فقد عاب عليه الآمدى هذا البيت فائلا : إنه غلط لأن هذا الوصف  
الذى وصف به الممدوح داعية إلى أن يتناهى الحامد له فى الحمد ويجهتسه  
فى الثناء لا أن يسدع حمده (١) .

والآمدى لم يقف من هذا البيت إلا على معناه النثرى الذى يتعارض  
مع ما جرت به العادة فى وصف الممدوحين والثناء عليهم ولذلك عابه دون  
أن يعيباً بلفظه الشعرية والمعنى الذى ينبثق من تركيبه اللغوى وعلاقته  
بسياق الابيات التى سبقته والتى لحقت به .

فأبوتام يجرى السائل من موقف الشكر والثناء والتذلل ليعطيه  
بمداً جديداً تتوتر علاقته فيه بالمعطى حتى تصبح غايته من الأخذ الايلام  
والايداء عند ما يحمل المعطى على التخلى عما هو عزيز عليه وقال لديه (٢) ،  
ولذلك يأتى الحمد محصلة لاجتياز المعطى لهذا الاختبار وثباته لهذا  
الامتحان .

(١) الآمدى : الموازنة ج ١ ص ٢٤١ .

(٢) نستطيع أن نقيم هذه العلاقة المتوترة بين العافى والمعطى فسى

أبيات اخرى لابى تمام حينما تستحيل إلى ضرب من العداة حتى

تتوارد على الموقف ألفاظ الخوف والشج واللطم : يقول : (الديوان

بشرح التبريزى ج ٣ ص ٢١٠) :

أنا ثابو بحمص فى كل ضرب  
كل قدم أخاف حين أراه  
من ضرب الإكثار والإفحام  
مقبلاً أن يشجنى بالسلام  
رافعا كفة لبرى فلا أحسبه  
جائنى لغير اللطام

وكما جرد أبوتما العافى من الحمد فقد جرد المدوح من الألم الذى يستشعره من يفقد جزءاً مما يمتلك، ذلك أن ارتباط الكرم الوثيق بالألم إنما هو نتيجة الاحساس بالخسارة ، غير أن أبا تمام يسمو بمدوحه فوق هذا الاحساس الطبيعى حينما يرتبط فعل الكرم لديه باللذة والسرور . ويبلغ بالمعنى أقصى أبعاده من خلال " كم " الخبرية وتقديم الجار والمجرور " لك " والتنكير والعطف فى " لذة " وقرينة " .

وثمره هذا الموقف الذى تتعارض فيه غاية العافين وطبيعة المعطوس أن يصبح الحمد نتيجة للجهل وعدم العلم فلو علموا بحاله ما حمدوه فهم إنما حمدوه لأنهم لا يعلمون بما يحدثه له الكرم من سرور وأريحية .

وهذا نلاحظ أننا فى هذا البيت إزاء لفة تتجاوز الواقع وتحرر من الإلف حينما تمعد إلى تفرغ الكلمات من دلالاتها لتعاود شحنها بدلالات أخرى حتى كأنما تتفتق عن نقائصها وأضداد ، وهذه هى السروح المسيطرة على أغلب أبيات القصيدة حيث يقول :

شَغِبَتْ عَلَى شَغْبِ الزَّمَانِ الْأَنْكُدِ (١)	صَدَمَتْ مَوَاهِبَهُ النَّوَائِبِ صَدْمَةً
فَجَرَّتْ عَيْونَا فِي مَقَوْنِ الْجِلْمَدِ (٢)	وَطَلَّتْ حُزُونِ الْأَرْضِ حَتَّى خَلَّتْهَا
ظُلُمَاتُهَا عَنِ رَأْيِكَ الْمَتَوَقَّدِ	وَأَرَى الْأُمُورَ الشُّكْلَاتِ تَمَزَّقَتْ

( ١ ) شغبت : اهدت اهدت اهدت المسكر .

( ٢ ) الهزن : ما صلب من الأرض وارتفع .

عن مثل نصل السيف إلا أنه  
 فبسطت أزهرها بوجه أزهـر  
 ما زلت ترغب في العلا حتى بدت  
 لو يعلم العاقون كم لكفى الندى  
 وكانما نافست قدرك حظاً  
 فإذا بنيت بجود يومك مفخراً  
 مذ سل أول سلة لم يفمـد  
 وقبضت أريد ها بوجه أريد  
 للراغبين زهادة في المسجد  
 من لذة وقريحة لم تحمـد  
 وحسدت نفسك حين أن لم تحسد  
 عصفته أرواح جودك في غد

فعيون الماء تتفجر من متون الجلمد ، والرأى المتوقد الزاهر تتمزق عنه  
 الأمور المشككة المعضلة ، والسيف يجرد من غمده فلا يفمـد بعد هـا  
 أبداً وهكذا تفرز الأشياء نقائصها وتؤول إلى أضدادها ، ومن هنا يتجلى  
 الطامعون في العطاء وقد زهدوا في الذهب وهذا يبلغ بالمعنى حد المستحيل  
 الذي لا يفسره إلا أننا أمام لغة تقتصر في الشيء ما ينافيه ويناقضه ، ولهذا  
 لا تلبث أن تعمد إلى الممدوح بعد ذلك وهو رجل واحد فتجعل منه رجلين  
 اثنين متضادين هما حاسد ومحسود ينافس كل منهما الآخر ويكيد له حتى  
 يؤول الجود إلى هدم وناء في آن واحد حينما ينقسم على نفسه فيد مر اللاحق  
 منه السابق .

وقد عاب الآمدى على أبي تمام قوله :  
 فبسطت أزهرها بوجه أزهـر      وقبضت أريد ها بوجه أريد  
 لأنه قال الأمور المشككات وجعل لها ظلمات فكيف يقول فبسطت أزهرها

والزهر هي النيرة والمشكلات لا يكون فيها شيء نير (١) ولم يلحظ الآمدي روح الصيرورة التي تسيطر على الأبيات والتي تؤول معها الأشياء، إلى أضدادها أو ينقسم الشيء فيها على ذاته حتى يفد وشيئين مختلفيين متناقضين والأمور المظلمة المشككية لم تلبث أن لستها هذه الرؤية فتمزقت عن شيئين مختلفين أحدهما أريد والآخر أزهري، كما أنها لمست الممدوح فجعلت له وجهين يققان على طرفي نقيض ينسبط أحدهما مزهرا وينقبض الآخر مریدا .

وقد انقسم تركيب البيت في ظلال هذه الرؤية إلى شطرين متقابلين تقف كل وحدة لضوية فيهما بازا، الأخرى .

وكلمة التمزق التي تألقت في البيت الثالث تحمل في طياتها تكثيفا لهذه الرؤية الشعرية التي تتفجر فيها الأشياء لتزدوج وتتقابل بحيث لم تلبث أن تمخضت بعد ذلك عن فكرة السيف وهو يسلم من الضمد . ولفظ التمزق وثيق الصلة كذلك بالفاظ التفجير والوطء والشغب والصدم التي حفلت بها الأبيات .

والكيمياء التي استهجنتها بعض النقاد في قوله من لقصيدة نفسها  
 ما زال يمتحن العلاء ويروضها حتى أتقته بكيمياء السؤدد  
 فقال ابن عمار في رسالته في ذكر أخطاء أبي تمام . وتالله ما يدرى كثير ممن

العقلاء ما أراد ولا يتكلم بهذا، إلا من يجب أن يحظر عليه ماله ويظال فسي  
المارستان حبسه (١) وقال ابن سنان الخفاجي عند إيراده لقول أبي تمام :

ليزدك وجداً بالسماحة ماترى من كيمياء المجد تغن وتغرم

قال : وكيمياء من أفاظ العوام المبتذلة وليست من أفاظ الخاصة ولا يحسن  
نظم مثلها (٢) . ولم يظن أولئك النقاد أن هذه الكيمياء تقتصر على حالات  
التحول والتبدل التي تطرأ على الأشياء وترصدها وهي في مراحل الصيرورة  
التي تنبثق عن امتزاج العناصر والتقاء الأشباه والأضداد فهي محصلة  
صراع الهدى والضلال ، والرضا والسخط ، والحلاوة والمرارة والهسدم  
والبناء التي تلوح معالمها في سائر الأبيات . (٣) .

وتهمين هذه الرؤية الشعرية على القصيدة لتقف خلف تفسير المديس  
من الظواهر اللغوية التي امتازت بها لغتها والتي كانت موضع انتقاد وعيب  
كثير من النقاد الذين تناولوا شعر أبي تمام : من ذلك قوله :

عَبَثَ بِرُوحِ الْجَدِّ فِيهِ وَهَيْتَهُ	عَبَثَ الْفِرَاقُ بَدَمِّهِ وَقَلْبِهِ
بِصِبَابَتِي وَأَنْزَلَ عِزِّي لِي	يَا يَوْمَ شَرِّ يَوْمٍ لَهْوِي لَهْوِهِ
مَا كَانَ أَقْبَحَ يَوْمٍ بِرُقَّةٍ مَشْدُ (٤)	مَا كَانَ أَحْسَنَ لَوْ غَبَرَتْ فَلَمْ نَقْلُ

( ١ ) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٥٠ الهامش .

( ٢ ) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ص ٦٦ .

( ٣ ) الديوان شرح التبريزي ج ٢ ص ٤٥ .

( ٤ ) لو غبرت : لهقيت من الأضداد وبرقة منشد اسم بقصة .

يوم أفاض جوى أفاض تعزيبًا  
 عطفوا الخد ورعلو البدور ووكلوا  
 وثنوا على وشي الخدود صيانسة  
 غل المرورة الصاصح عزمه  
 غاض الهوى بهري حجاه المزد (١)  
 ظلم الستور بهور عين نهسد  
 وشي البرود بمسدجف ومهسد  
 بالعيس إن قصدت وإن لم تقصد (٢)

فالثنائية التي تنبعث عنها الرؤية الشعرية تتحكم في الفاظ الأبيات لتقييم  
 منها أزواجًا متقابلة أو أنها تفتق الشيء إلى شيئين متقابلين ، ففي البيست  
 الأول يتحرك الجذ في ظلال العبت حتى يمنح كل منهما الآخر بعد اجد يدا  
 يفقد فيه حدوده المميزة فلا يغد والجذ عندئذ ساكنا رصينا وإنما هو متحرك  
 حركة قلقة عابثة يتجانسها الرواح والاعتداء ، وتتعاور الأضداد المحسب  
 لتقتنص منه زوجين اثنين هما الدمع والقلب ، وتجاورهما في هذا التركيب  
 الذي تهيمن فيه علاقة الضدية على الأشياء يدفع بهما إلى طرفي نقيض حينما  
 يسر أحدهما الحب فيعلمه الآخر لتكون حركة الإخفاء والإظهار إحدى أهم  
 الثنائيات الجدلية التي تتحرك في أفقها سائر الابيات .

( ١ ) الحجا : العقل .

( ٢ ) غل : قبض وطوى ، او من غل في الشيء إذا أدخله فيه ، المرورة :  
 واحدة مروريات وهي الارض الخالية التي لا شيء فيها . الصاصح : جمع  
 صاصح وهي الأرض المستوية الواسعة . قصدت : يجوز ان تكون  
 للعيس بمعنى قصدت العيس الشيء إذا اتجهت اليه ، أو للمرورة بمعنى  
 قصد الشيء ، إذا اتسع .

وقد عاب الآمدى (١) وابن سنان الخفاجى (٢) وأبو هلال العسكري (٣)

وسواهم قوله :

يا يومَ شرَدَ يومَ لهوى لهوهِ      بِصَبَابَتِي وَأَنْزَلَ عَزَّ تَجَلُّدِي

وعده من قبيح التراكيب بدعوى ما بين ألفاظه من تداخل ومعاظله فكان مما ذهب إليه الآمدى أنه كان بإمكان أبى تمام أن يستغنى عن ذكر اليوم فى قوله " يوم لهوى " لأن التشريد إنما هو واقع بلهوه فلو قال " يا يوم شررد لهوى " لكان أصح فى المعنى من قوله " يا يوم شررد يوم لهوى " وأقرب فى اللفظ . وقد غزبت عن الامدى الثنائية التى تنبعث عنها ألفاظ البيت وما تتسم به من ترديد وتداخل وتجاذب لا يتأتى مع ما ذهب إليه من اكتفاء ببعض الكلمات دون بعض ، فاليوم ينشطر إلى يومين يوم للهو والآخر يوم للتشريد ، واللهو بدوره ينقسم إلى لهوين للهو للشاعر ولهو للأيام ، والعلاقة بين هذه الأطراف علاقة تضاد وصراع لا ينتهى ، يفتك كل طرف منها بنظيره والمقابل له فاليوم يشرد اليوم واللهو يتسلط على اللهو والمزيج يؤول إلى نل وتعقيد البيت ثمرة هذا الصراع الدرامى الذى يدور بين كافة أطرافه .

وكما استهجن النقاد تركيب هذا البيت وعابوا ما بين ألفاظه من تداخل

ومعاظله فقد وقفوا نفس الموقف من قوله :

( ١ ) الامدى : الموازنة ج ١ ص ٢٩٤ .

( ٢ ) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ص ١٥٠ .

( ٣ ) ابو هلال العسكري : الصناعتين ص ٣٢٩ .

يَوْمَ أَفْأَخَى جَوَى أَغَاضَ تَمَزِيًّا      خَائِيَّ الْهَوَى بَحْرِيَّ حِجَاهُ الْمَزِيدُ  
 فعابه عليه الأمدى (١) والعسكري (٢) والقاضى الجرجاني (٣) وابن سنان  
 الخفاجى (٤) وابن المعتز (٥) وسواهم لما كانوا يرونه فيه من تعقيد واستكراه  
 كما يقول الامدى ، ومشكلة هذا البيت أن أبا تمام يقتنص فيه لكل لفظ جانبين  
 متضادين متباينين يتجانبانه إلى طرفى نقيض أو يقيم إزاء اللفظ لفظاً  
 آخر مضاداً له ، وهذا أصبح للجوى جانبان أحدهما يفيضه اليوم والآخر  
 يفيض التمزي ، كما أصبح للتمزي جانبان كذلك أولهما يفيضه الجوى وثانيهما  
 يخوض الهوى بحرى حجاه ، وألفاظ الفيض والغيتى والخوض أطراف متقابلة  
 يفيض كل منهما إلى الآخر فى علاقة جدلية تقوم على أساس وثيق من التضاد  
 والتباين ، وجميعها تتبع من لفظ البحر الذى أضيف إلى الحجا فانزع منه  
 ما يعتاد أن يوصف به من هدوء ورزانة وثبات ، وجاء البحر فى صورة المشفى  
 ليتساق مع بقية الثنائيات التى تقف علامات بارزة وراء ألفاظ البيت ، وجاء  
 الإزباد فى آخر البيت نتيجة لكل حركات الاضطراب والتباين التى تفضى

- 
- ( ١ ) الامدى : الموازنة ج ١ ص ٢٩٦ .  
 ( ٢ ) ابوهلال العسكري : الصناعتين ص ٣٢٩ .  
 ( ٣ ) القاضى الجرجانى : الوساطة ص ٢٠ .  
 ( ٤ ) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ص ١٥٠ .  
 ( ٥ ) المرزبانى : الموشح ص ٢٨٤ .



اليها الكلمات وساغ أن يوصف به العقل بعد أن انتزع منه البهران استقراره  
وسكينته . (١)

وكان مما عابه الآمدى على أبي تمام أيضا قوله :  
وَتَوَّأَ عَلَى وَشَى الْخُدُودِ صَيَانَةً      وَشَى الْبُرُودِ بِمَسْجِفٍ وَمَمْهَدٍ  
لانه كان يرى ان الممهّد هو الوطاء الذى يوطأ تحت المرأة ولذلك استنكر  
أن يعطف على السجف الذى ذكر أنهم ثنوه على وشى الخدود والممهّد على  
حد قول الآمدى لا يشرك السترفى شىء من تغطية الوجه ولا صيانته  
ولا بنيت الفاظ البيت إلا على ستر الخدود بالستور ولا يتعلق الممهّد بالمعنى  
بإضمار لفظ ولا غيره (٢) .

(١) كان الامدى يرى أن العقل لا يوصف بالإزياد وإنما يوصف به البحر ،  
والتجوز فيه اتباع للتوجه الارداً وعدول إلى خبث الطريقة عن الوجهه  
الأوضح . وكذلك استهجن خوض الهوى بحر التمزى وعده فى غايصة

البعد والمهجانة (الموازنة ج٢ ص ٢٩٦) .

(٢) الامدى : الموازنة ج١ ص ٢٤٧ .

وقد تعلق الأستادان محمد الحسينى فى كتابه ( أبوتام وموازنة الآمدى  
ص ٨٩ ) بخطأ ورد فى بعض نسخ الموازنة حينما حرف قول الامدى :  
كيف يكون منسوقا على السجف أى معطوفا عليه إلى " كيف يكون مشرفا  
على السجف " ولذا ذهب ينص على الآمدى هذه الجملة قائلا " هذه  
مغالطة من الآمدى فإذا كان الممهّد هو الوطاء كما ذكر فلماذا يريسه  
من أبو تمام أن يجعله مشرفا على السجف ؟ ولماذا يكون مشرفا أو غير  
مشرف ؟ ما فائدة الاشراف هنا وما الداعى إلى ذكره " ثم قال : " إن  
للممهّد معنى آخر هو السابغ الممدود أفلا يصح أن يثنى على وشى الخدود ؟  
إن هذا سائغ ومقبول وان فيه لجنا سا بديعا ولكن الآمدى يريسه  
بهذه المغالطة ان يذهب بهذا الجمال " . على أنى لا أرى فى لفظ  
ممهّد أى معنى حمل جناسا بديعا أو غير بديع .

غير أن في تخصيص الآمدى للمهد بأنه ما يوطأ تحت المرأة شيئاً من تشبييق حدود اللفظة وقصرها على جانب واحد من عدة جوانب محتملة فيها فطبيعية هذا المهد إنما تتحدد في ضوء وظيفة الصيانة التي أنيطت به وعندئذ لا يخرج عن كونه نوعاً من الستار الذي تصان به النساء وتصبح علاقته بالمعنى التي لم يكتشفها الآمدى أنه جاء معطوفاً على المسجف ليث في وشى البرود ازدواجاً وثنائية تتعد بين المسجف والمهد فتتناسب مع تلك الثنائيات التي تشيع في هذا البيت وسواه من أبيات القصيدة ، فالبيت يبدأ بلفظ الشئ وفيه ما هو جلي من المزاوجة بين شيئين يربط بينهما صراع جدلي يقوم على محاولة أحدهما إخفاء الآخر ولذا فهو وثيق الصلة بلفظ العطس الذي بدأ به البيت الذي قبله كما أن جدلية الحركة فيه تتساق مع جدلية حركة الإفاضة والإغاضة التي تشيع بها البيت السابق عليهما ، وتنجلي حركة الشئ عن وحدتين كبيرتين متقابلتين هما وشى الخدود ووشى البرود وقصد انطوت الوحدة الأولى منهما على جزئين أوضحهما التبريزي حينما فسروا وشى الخدود بأنه حمرتها وياضها (١) أما الوحدة الثانية فقد برزت جزئياً هما في صورة المسجف والمهد من وشى البرود .

وتظل التثنائية تحرك الالفاظ فيما يلي ذلك من أبيات كقوله في  
 أهلاً وسهلاً بالإمام ومرحباً سهلت هزونة كل أمرٍ قرد  
 -----

( ١ ) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٤٧ .

تظهر التثنية في عطف " سهلا " على " أهلا " لتشكيل الاثنان وحيدة  
يفصلها لفظ الإمام عن الوحدة الأخرى " مرحبا " وتتقابل الكزونة والسهولة  
في ثنائية ضدية جدلية ، أما لفظ قرد فقد تجلت التثنية فيه في صورة  
تكرار للحرف الأخير وهو حرف الدال الذي ينبني عليه روى القصيدة . ونجد  
الشيء نفسه في لفظي المرواة والصاحح في البيت التالي لهذا البيت  
وهو قوله :

غَلَّ الْمُرَوَّاةَ الصَّاحِحَ عَزْمَهُ      بِالْمَيْسِ إِنْ قُصِدَتْ وَإِنْ لَمْ تَقْصِدْ

حيث بنيت اللفظتان على تثنية المقاطع في كل منها وتكرارها وقد جاءت  
الصاحح بالجمع وصفا للمرواة مفرد مروريات لما يستنبطه لفظ المرواة من  
دلالة على التثنية التي هي نوع من الجمع . ولفظ غل الذي جاء في صدر  
البيت وثيق الصلة بلفظي العطف والثني اللذين تصدرا البيتين السابقين  
لما يتضمنه هذا اللفظ من معنى ادخال الشيء في الشيء ، ومع أن الشراح  
قد فسروا هذا الفعل " غل " بأكثر من تفسير فذهبوا إلى أنه من غل في  
المختم أو الغل وهو القيد أو أنه من القبي (١) ، إلا أن ربطه بسباق  
الآبيات وادخاله في إطار الحركة التي تنتظمها من شأنه أن يرجح المعنى  
الذي سبق ذكره . بل ويرجح كذلك رواية " غل " على الرواية الأخرى التي  
استحسنها التبريزي (٢) وهي " عل " لأنهما وإن كانتا تشتركان في دلالتهما

( ١ ) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٤٧ .

( ٢ ) قال التبريزي : " وان رويت " عل " فهو السائغ الجيد الذي سار فيها

مرة بعد مرة يؤخذ من علل الشرب والحديث " ( الديوان بشرح

التبريزي ج ٢ ص ٤٨ ) .

على التثنية الا أن غل تنفرد بتخصيص حركة التثنية بجدلية الخفاء والظهور  
وكذلك تتجانس صلابة الطى فى "غل" مع صلابة العزم والعيس والمرورة والأمر  
القرود .

ومن معالم الثنائية التى تنبنى عليها الأبيات ذلك التردد الذى  
يتجلى فى عجز البيت بين هالتين حينما يقول " إن قصدت وإن لم تقصد "   
والطريف أن ذلك التعبير ينطوى على إيهام دلالى يجعله يفضى إلى  
معنيين مختلفين ، فالقصد يحتمل الاتجاه نحو الشيء كما يحتمل اتساع  
ذلك الشيء نفسه وابتعاد اطرافه ونواحيه . ومن هنا ذهب شراح البيت  
إلى القول بأن الفعل فى هذا التركيب يجوز ان يكون للعيس إذا كان ممن  
قصد الشيء بمعنى توجه اليه كما يجوز ان يكون للمرورة إذا كان ممن  
قصد الشيء إذا اتسع وماذاك إلا لهيمنة الثنائية التى تتجلى فى بعض  
التراكيب وتتسرب فى ثنايا تراكيب أخرى .

وعاب الامدى من القصيدة نفسها قوله :

فَلَوِيتَ بِالْمَوْعِدِ أَعْنَاقَ الْوَرَى وَحَطَمْتَ بِالْإِنْجَازِ ظَهْرَ الْمَوْعِدِ

لان انجاز الموعد - كما يقول الامدى - هو تصحيحه وتحقيقه وبذلك جبرت  
العادة أن يقال : قد صح وعد فلان وتحقق ما قال وذلك إذا انجزه  
فجعل أبوتمام موضع صحة الموعد حطم ظهره وهذا إنما يكون إذا اختلف  
الوعد وكذب ألا تراهم يقولون قد مرضى فلان وعده وعله ووعد وعدا مريضاً

فإننا أخلف وعده فقد أماته والإخلاف هو الذى يحطم ظهر الموعد  
لا الإنجاز. (١) والامدى أسير فى نقده لما جرت به العادة فى الكلام لذلك  
راح يتلمس من شعر أبى تمام ما يوافق به هذه العادة ويؤيد مانهب  
فاستدل بقوله : (٢)

إِذَا وَعَدَ انْهَلَتْ يَدَاهُ فَأَهْدَتَا      لَكَ النِّجْحَ مَحْمُولًا عَلَى كَاهِلِ الْوَعْدِ

على أن كاهل الوعد إذا حمل النجاح فمن سبيله أن يكون صحيحا لا أن  
يكون محطوما . ولم يلحظ الامدى أن فى حمل النجاح على كاهل الوعد  
شئ من قهر الوعد والتسلط عليه وما ذاك إلا لأن الوعد يرتبط ارتباطا  
وثيقا بالمطل فى كثير من شعر أبى تمام حتى يفد وعارا من شأن الكريم أن يترفع  
عنه كما فى قوله : (٣)

يَرَى الْوَعْدَ أَخْزَى الْعَارِ إِنَّهُ هُوَ لَمْ تَكُنْ      مَوَاهِبُهُ تَأْتِي مَقْدَمَةَ الْوَعْدِ  
فَلَوْ كَانَ مَا يُعْطِيهِ غَيْثًا لَأُطْمَسَّتْ      سَحَابُهُ مِنْ غَيْرِ بَرْقٍ وَلَا رَعْدِ

(١) الامدى : الموازنة ج ١ ص ٢٣١ .

(٢) الديوان بشرح التبريزى ج ٢ ص ١١٣ وهو من قصيدة فى مدح أبى المغيث  
المرافقى ومطلعها :

شَهِدْتُ لِقْدَامُوتٍ مَغَانِيكُمْ بَعْدِي      وَمَحَّتْ كَمَا مَحَّتْ وَشَاعَتْ مِنْ بَرْدِ

(٣) الديوان بشرح التبريزى ج ٢ ص ١٢٠ وهو من قصيدة فى مدح أبى

عبد الله الأزدي مطلعها :  
عَفَّتْ أَرْبَعُ الْحَالَاتِ لِلْأَرْبَعِ الْمُدِّ      لِكُلِّ هَضِيمِ الْكُشْحِ مَجْدُ وَلَةِ الْقَدِّ

والعلة في هذا أن الوعد ، بما يشتمل عليه من تسويق وتأجيل ، يتعارض مع فكرة الانقاز التي يهدف إليها فعل الكرم ولذلك فإن من شأن الوعد أن يجرد الكرم من دلالة وقيمته حيث يقول : (١)

وما نفع من قد مات بالأمس صاد يا      إذا ماسمأ اليوم طال انهارها  
وما العرف بالتسويق إلا كخلة      تسلت عنها حين شط مزارها

ومن هنا تتولد فكرة قتل الوعد وتحطيمه والفتك به وكأنما في ذلك تخليص للكرم وتصفية له .

وإذا أعدنا النظر في تركيب البيت الذي عابه الأمدى لاحظنا أن الوعد يشتمل على احتمالين : الإنجاز والخلف . وقد جرد أبو تمام الوعد من الإنجاز حينما ذكره مقابلا له وذلك استقل الوعد بمعنى الخلف وتأسي اسقاطه بالإنجاز والقضاء عليه به .

وهذا ما يحل لنا أشكال البيت الآخر الذي شارك البيت السالف فيما عابه الأمدى على أبي تمام من قتل الإنجاز بالوعد وتحطيمه له (٢) في قوله (٣) :

إذا مارهي دارت أدرت سماحة      رهي كل إنجاز على كل موعد

(١) الديوان بشرح التبريزي ج ٤ ص ٤٦١ وهي في عتاب ابن داود

ومطلعها :

رأيت الصلا معمورة بك دارها      إذا اجتمعت جاشا وقرقرارها

(٢) الأمدى : الموازنة ج ١ ص ٢٣٢ .

(٣) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٣١ وهو من قصيدة في مدح أبي سعيد

محمد بن يوسف الطائي مطلعها :

سرتتستجير الد مع خوف نوى غد      مات قتادا عندها كل موقد

وقد عاب عليه الآمدى وابن سنان الخفاجى (١) قوله (٢) :

لو كان فى عاجلٍ من آجلٍ بَدَلٌ لكان فى وَّعدِهِ من رَفْدِهِ بَدَلٌ

لأنَّ الناس - كما يقول الآمدى - كلهم على اختيار العاجل وإيثاره وتقديمه على الآجل ، ولم يرتض الآمدى رأى من ذهب إلى تقدير مضاف محذوف يستقيم به المعنى فيصبح لو كان فى عاجل قول من آجل فعل بدل لكان فى وعدِهِ من رَفْدِهِ بدل وذلك أنه ليس فى التركيب ما يدل على هذه الإضافة المحذوفة فطريقة لفظ البيت أن يكون معناه : لو كان فى شىء عاجل من شىء آجل بدل (٣) . والآمدى محق فى بعض ما قال لأن فى تنكير لفظى عاجل وآجل وإطلاقهما دون تقييد بإضافة أو متعلق ما يجعلهما أوسع وأشمل مـــــــن أن تقصرا على عاجل قول وآجل فعل فحسب حتى كأنما هما طرفا قاعدية عامة كلية احتكم إليهما فى المفاضلة بين الوعد والرَفْد .

وأبو تمام فى هذا البيت يجرد الوعد والرَفْد من دلالتيهما المحددتين فلم يعد الوعد مجرد كلمة تحمل التزاما بمطاء فى المستقبل ولم يعد الرَفْد

(١) ابا سنان الخفاجى : سر الفصاحة ص ٢٥٦ .

(٢) الديوان بشرح التبريزى ج ٣ ص ١٠ وهو من قصيدة فى مدح المعتصم

مطلبها :  
فحواك عين على نجواك يا مدل حتام لا يتقض قولك الخطل

(٣) الآمدى : الموازنة ج ١ ص ١٩٣ .

هو ذلك العطاء الذى يقدم للسائل إذ ليس فى البيت فرق بين الوعد والرفد لأن بالإمكان أن يقوم كل منهما مقام الآخر حتى يحل الوعد محل الرفد لولا هذا الفرق الزمنى الذى يجعل من أحدهما عاجلا والآخر آجلا فيجبرهما على أن ينطويا تحت هذه القاعدة العامة التى لا يمكن للمعجل فيهما أن يخفى عن الآجل لأن القيمة تظل مرتبطة بالغياب .

والوعد فى هذا البيت لم يأت مطلقا كما فى الابيات التى سبقت بل جاء مضافا إلى المدوح فهو " وعده " وهذا ما يكسبه بعدا خاصا يلتقى فيه بالرفد فهو أشبه ما يكون بالكلمة السحرية التى تحمل معها أثر الفعل فلا يفدو هناك فرق بين القول والفعل فيهننا فهو مثل ذلك الوعد الذى قال فيه (١) :

إِذَا وَعَدَ انْهَلَتْ يَدَاهُ فَأَهْدَتَا      لَكَ النَّجْحَ مَحْمُولًا عَلَى كَاهِلِ الْوَعْدِ  
 دَلُّوْهُ حَانَ تَفْتَرُ الْمَكَارِمَ عَنْهُمَا      كَمَا الْغَيْثُ مَفْتَرٌ عَنِ الْبَرْقِ وَالرَّعْدِ (٢)

ومعنى أن يحطم أبوتام الفرق بين الوعد والرفد فيد مر بذلك العلة المادية التى تجعل أحدهما خيرا من الآخر يقيم بينهما فاصلا جديدا يتفاضلان به

( ١ ) الديوان بشرح التبريزى ج ٢ ص ١١٣ .

( ٢ ) دلوهان يعنى يديه والدلح مشى الرجل وهو مثقل ثم استعير للغمم فليل غمامة دلوح : اذا كانت مثقلة بالماء بطيئة السير .



هو فاصل الحضور والغياب فأحدهما حاضر عاجل هو الوعد والآخر غائب  
 آجل هو الرفض وعند ما ترتبط القيمة بالغياب لا يمكن للوعد أن يغنى عن  
 الرفض (١) .

وبذلك ينحل اشكال بيت آخر من القصيدة نفسها كان ما عابه الامدى  
 على أبى تمام وهو قوله :  
 من حُرقة اطلقتها فرقة أسرت قلباً ومن غزل في نحره عدل  
 فقد ذهب الامدى الى أن هذا المعنى ردى لأن القلب إنما يأسره ويملكه  
 شدة الحب لا الفراق لأن للفراق لوعة صعبة ونارا محرقة عند وروده فلا يسمى  
 ذلك أسرا وإنما هو محنة تطراً على أسير الحب فالفراق إنما له لوعة ثم تبرد  
 ناره وتخمد وقتاً مؤقثاً حتى يدرس الحب . والفراق يفك أسرا الحب وينسى  
 الخليل خليله اذا امتد به الزمان ثم استشهد الامدى على صحة ما ذهب إليه

( ١ ) حينما حاول الاستاذ الحسينى الرد على الامدى فى نقده لهذا البيت  
 قصر العاجل على الوعد والآجل على الرفض ثم ذهب الى أن الوعد لا يمكن  
 ان يرضى به عاقل لانه لا يطعم جائعاً ولا يكسو عارياً ولا يبيل صديان وإنما  
 الآجل - وهو الرفض هنا - هو الذى من أمره كل ذلك ولذا كان فى  
 حقيقة الأمر هو المحبوب والمطلوب والمرغوب فيه ( ابوتام وموازنسة  
 الامدى ص (٨) .

ولم يقطن الاستاذ الحسينى الى أن اطلاق لفظ العاجل والآجل  
 فى بيت ابى تمام جاء مجرداً من أى تعريف أو إضافة أو متعلق ومسن  
 شأن ذلك أن يجعلها قاعدة عامة شاملة يدخل الوعد والرفض فى  
 ثناياها لا أن تجعل هى مقتصرة عليهما فحسب .

بقول زهير بن جناب :

إِذَا مَا شِئْتَ أَنْ تَسْلُوَ حَبِيْبًا      فَأَكْثَرُ دُونَهُ عِدَدَ اللَّيَالِي  
فَمَا أَنْسَى خَلِيْلَكَ مِثْلَ نَأْيِ      وَمَا أَبْلَى جَدِيدَكَ كَابْتِدَالِ

وقول الآخر :

يُنْسَى الْخَلِيْلَيْنِ طَوْلَ النَّأْيِ بَيْنَهُمَا      وَتَلْتَقِي طُرُقَ شَتَى فَنَأْتِفُ (١)

والذى فعله أبوتام وأنكره عليه الأمدى أنه أحلَّ الفرقة محلَّ الحب فبدلها من أن يقول " حب أسر قلبا " قال : " فرقة أسرت قلبا " فإذا كان ممن شأن الفرقة في شعر السابقين أن تخدم لوعة الحب وتنسى الخليل خليله فإن لها شأنًا آخر في هذا البيت لأنها تأسر القلب فتصبح هي بذاتها ضربًا من الحب أو العشق حينما تلمب نفس الدور الذى يلعبه .

ولو نظرنا في الأبيات التى تلت هذا البيت وهى قوله :

وَقَدْ طَوَى الشُّوقَ فَوَ أَحْشَانًا بَقْرًا      عَيْنَ طَوْتِهِنَّ فَوَ أَحْشَائِهَا الْكَلَّلُ (٢)  
فَرَعْنَ لِلْسَّحْرِ حَتَّى ظَلَّ كُلُّ شَجَرٍ      حَرَانَ فَوَ بَعْضَهُ عَنِ بَعْضِهِ شَفَلُ (٣)  
يُخْزِي رُكَّامَ النَّقَامَا فِي مَا زَرَّهَا      وَيَفْضَحُ الْكُحْلَ فَوَ أَجْفَانِهَا الْكُحْلُ  
تَكَانُ تَنْتَقِلُ الأرواحُ لَوْ تَرَكْتَ      مِنْ الْجِسْمِ إِلَيْهَا حَيْثُ تَنْتَقِلُ  
طَلَّتْ دَمَاءُ هَرِيْقَتِ عِنْدَ هُنَّ كَمَا      طَلَّتْ دَمَاءُ هَدَايَا مَكَّةَ الْهَمَلِ (٤)

( ١ ) الأمدى : الموازنة ج ١ ص ٢٢٤ .

( ٢ ) الكلل : جمع كله ستر رقيق مشقب .

( ٣ ) فرغن للسحر : أى قصدن اليه .

( ٤ ) المهمل : المتروك بدون رعاية ومنه ماء همل : سائل لا حجارة تمنعه

ولا حاجز .

نلاحظ في الأبيات السالفة أن أباتم يعتمد إلى إخفاء الأشياء  
 وإحالتها من الحضور إلى الغياب ومن هنا يتردد حرف الجر " في " وما يتضمنه  
 من دلالة اختفاء شئ في شئ فالشوق يطوى في الأحشاء والنسوة تطويهن  
 الكلل في أحشائها ، والأعجاز تختفي في المآزر فلا يدل عليها إلا الاسم  
 الموصول المبهم " ما " والكحل كما في الأجنان فإذا تسرب إليه الكحل  
 فاجأه وفضحه وتلعب صيغة الجمع في " مآزر " و " أجنان " دورا واضحا في  
 عملية الإخفاء بما تنطوي عليه من دلالة على التعمد والكثرة التي تساعد على  
 إخفاء الشئ والكلل والأحشاء والمآزر والأجنان تنطوي على إمكانية إخفاء  
 الشئ وتخبيئه ولذا تنتصب علامات بارزة في ثنايا الأبيات تتمحور حولها  
 تراكيها اللغوية .

والسحر الذي فرغ له النسوة يمتبطن حركة الإخفاء هذه لما ينطوي  
 عليه من دلالة على التخيير والتخييب وتد مير المحسوس .

ومعد ان يجرد الإخفاء الأشياء من طبيعتها المادية تتوتر علاقتهما  
 بما يحيط بها من ماديات فالنسوة اللائي فرغن للسحر يشغلن الشجن ببعضه  
 عن بعضه والأعجاز التي توارت خلف الاسم الموصول " ما " ملتفة بهذه المآزر  
 المتعددة تتسلط على ركام النقا فتفضحه وتخزيه وكأنما هي تنص على ما يتنه  
 المائلة المتراكمة ، وأما الكحل فانه يفضح الكحل وكأنه يفكر عليه جماله الزائف  
 ولا يبقى من سبيل للاتصال بهذه الكائنات المتسامية إلا بالتجرد من مادية  
 الجسم ولهذا فالأرواح تكاد تفارق الأجسام لتتصل بهذه الكائنات الروحانية

والد ماء التي تهرق في البيت الأخير تنطوى على أعلى معالم التجرد من  
الجثمان والفتك به للسمو عليه والارتفاع عن ماديته ، وهذا هو سر ايحاءها  
بصورة ماء الهدى وهي تهدر في مكة المكرمة في سبيل فكرة دينية روحانية  
سامية تهدف إلى تطهير الجسد من أدران الخطيئة والوصول إلى درجة  
عالية من رضا الله وغفرانه (١) .

نخلص من هذا إلى أن تغييب الشيء واخفائه ينطوى على تخليصه  
من ماديته وحالته إلى وجود مثالي روحاني سام بينما تنضو عليه سمة الخضوع  
والظهور واقعية مادية محددة تحجب ما تتطلع إليه الروح من آفاق قصوى  
ترسمها للأشياء في عالم الغيب المطلق . وهذا ما يفسر لنا الفرقة حينما  
تغدو قيمة تحمل محل الحب ، وكذلك يفسر لنا الصراع بين العاجل والآجل  
حينما لا يفتنى العاجل عند أبي تمام - عن الآجل ، بعكس ما جرى عليه العرف  
والعادة ومازالك إلا لأن الآجل مازال في طيات الغيب والصلة به مازالت  
صلة روحانية يحدد أبعادها الحلم والأمل .

(١) شرح التبريزي الأبيات الثلاثة الأخيرة قائلا : إن أعجازها أعظم من  
نقا الرمل وسواد عيونها أشد من سواد الكحل وأن الناظرين يعجبون  
منها فتحار فيها الأبصار حتى تكاد أرواهم تخرج من عيونهم لشدة النظر  
وتحيرهم فيها . وإنهم إذا نظروا إلى الإبل وقد ركبها الجوارى وعليها  
اليهودج قتلهم ذلك . ( شرح الديوان للتبريزي ج ٣ ص ٧ ) .  
ومقارنة هذا الشرح بما كشف لنا عنه تحليل العلاقات بين أبيات  
والفاظ أبي تمام يتضح مدى قصور شراح أبي تمام عن استيعاب أبعاد  
الدلالات التي تنفجر عنها أبياته .

وتخليص الشيء من ما د يته بتد مير الجانب الحسى فيه وأحاله من  
الحضور إلى الغياب مذهب من مذاهب أبو تمام الشعرية تجلى في الأبيات  
السالفة كما تجلى فيما عاب عليه الأمدى وسواه من قوله : (١)

مِنَ الْهَيْفِ لَوْ أَنَّ الْخَلَاخِلَ صُيرَتْ لَهَا وَشْهًا جَالَتْ عَلَيْهَا الْخَلَاخِلُ  
وقد كان ممن عاب هذا البيت الجرجاني في الوساطة (٢) والمسكوى فسق  
الصناعتين (٣) ومقاله الأمدى " هذا الذى وصفه أبو تمام ضد ما نطقت به  
العرب وهو من أقبح ما وصف به النساء لأن من شأن الخلاخل والبريين  
أن توصف بأنها تعض في الأعضاء والسواعد وتضيق في الأسواق ، فإذا  
جعل خلاخلها وشحا تجول فقد أخطأ الوصف لأنه لا يجوز أن يكون الخلاخل  
الذى من شأنه أن يعض بالساق وشاها جائلا على جسدها لأن الوشاح  
هو ما تقلده المرأة متشحة به . . . وإذا كانت هذه صورة الوشاح فغير جائز  
وصفه بالقصر والتضييق بل الواجب أن يوصف بالسعة والطول ليدل على تمام  
المرأة وطولها ويكون ذلك لا ثقا بتشبيه النساء في البيت الثانى بقنا الخط .  
ولنما يوصف الوشاح بالقلق والسعة ليستدل بذلك على رقة الخصر . . . وهذه  
إن كانت كذلك فقد مسخت إلى غاية القمأة والصفير وصارت في هيئته  
الجعل ، ولو قال " لو أن الخلاخل صيرت لها حقبا " لصرح المعنى . . . ومن

( ١ ) الديوان بشرح التبريزى ج ٣ ص ١١٥ وهو من قصيدة في مدح محمد بن

عبد الملك الزيات مطلعها :

مَتَى أَنْتَ عَن زَهْلِيَّةِ الْحَى ذَاهِلٌ وَقَلْبِكَ مِنْهَا مَدَّةُ الدَّهْرِ أَهْلٌ

( ٢ ) القاضى الجرجانى : الوساطة ص ٧٩ .

( ٣ ) ابوهلال المسكوى : الصناعتين ص ١٢٦ .

عادة العرب أنها لا تكاد تذكر الهيف ودقة الخصر إلا إذا ذكرت معه من الأعضاء ما يستحب فيه الاقتلاء والغلظ والرى " (١)

والآمدى فى نقده هذا أسير لفكرة الوضع اللغوى وقانون الماهيات فالهيف ليس سوى وصف للنساء بالنحول ، والخلاخل لا تتجاوز أداة الزينة المصروفة والوشاح ما تتقلده المرأة مشححة به ، ومن شأن الخلاخل أن يمسس بالساق ، والواجب فى الوشاح أن يوصف بالسعة والطول والقلق والحركة ليستدل بذلك على دقة الخصر . والبيت بكامله لا يعنى لديه أكثر من وصف امرأة من النساء بالنعافة والدقة . وانطلاقاً من هذا التصور فقد أخطأ أبوتمام فى نظر الآمدى لأنه مسح هذه المرأة " إلى غاية القمأة والصفير وصارت فى هيئة الجمل " وجعلنا نحس بشىء من التناقض بين وصفه هذا وتشبيهه إياها بقنا الخط فى البيت التالى لهذا البيت وحينما حاول الآمدى أن يتلمس لأبى تمام مخرجا قال : لو قال " لو أن الخلاخل صيرت لها هقبا " لصح المعنى ، ولو قال ذلك لكان أحسن ما يقوله الآمدى ومن على شاكته أنه بالغ فى الوصف وربما ضم ذلك إلى ما عدوه عليه من إحالات وخروج عن العادات لأن المصيار الذى تقاسى به جودة الشعر هو قرينه من الحقيقة وفى ذلك يقول الآمدى بعد مناقشة البيت السالف : " وكل مادنا من المعانى من الحقائق كان ألوط بالنفس وأحلى فى السمع وأولى بالاستجادة " (٢) وليست

( ١ ) الامدى : الموازنة ج ١ ص ١٤٧ - ١٤٩ .

( ٢ ) نفس المصدر ج ٣ ص ١٥٧ .

الحقائق في نظره سوى ما يجري في عالم الواقع وما يدخل في عالم الحسن والمشاهدة .

وحيثما دافع المرزوقي عن هذا البيت لم يستطع أن يفلت من تسلط الواقع الطارى الخارجى على الشعر والاحتكام إليه فى الكشف عن جودة الشعر وردائه فرفض ما ذهب إليه الأمدى من أن الوشاح يأخذ من العاتق فيوشح أحد طرفيه الصدر والبطن والآخِر الظهر حتى ينتهيا الكشح ويلتقيا على السورك لانه يرى أن الوشاح فى بيت أبى تمام إنما يدل على ما يلف الوسط ولذلك لا يخرج ما قصد به أبوتام بكلامه عن معنيين "أحدهما غلظ الساقين فتكون الخلاخيل من الاتساع بمقدار غلظهما والثانى دقة الخصر حتى لو جعل الخلاخال فى موضع الوشاح لجال عليه . (١)

ومن نفس المنطلق حاول الاستاذ الحسينى الرد على الأمدى فذهب إلى أن استحصال الخلاخال فى هذا البيت لا يمكن أن يخطر إلا بذهن شاعر دقيق الفطنة قوى الملاحظة مثل أبى تمام فهو حين يرى الخلاخال يعرض نفس ساق المرأة فلا يتيسر له أن يجول عليها تقفز إلى ذهنه صورة الخلاخال الذى يجول على الخصر الدقيق الجميل ، وهكذا يكون الجمال الذى تحلم به كسل أنثى ، أن يكون ساقها فى موضع الخلاخال ممثلاً وأن يكون خصرها دقيقاً لا يزيد عن محيط هذا الساق ومقياس التناسب بينهما هو الخلاخال حين يعرض نفس

( ١ ) الديوان بشرح التبريزى ج ٣ ص ١١٥ .

الساق الممتلئ ، ويجول على الخصر الدقيق ، و خلاصة المسألت عند الحسينى أن أبا تمام كان يصف المرأة بأنها ذات خصر دقيق غير أنه بالغ فى وصف الخصر بالدقة حين استعمل " الخلاخل " . ثم استدل الحسينى بذلك على أن أبا تمام استعمل كلمة " نطقا " أو " حقبا " مكان " وشحا " ثم بدلت بفصل الرواة . (١)

والحسينى فى مذهبه هذا اسير لفكرة المعنى الأولى فالبيت لا يخرج عن كونه مبالغة فى وصف امرأة من النساء بدقة الخصر وكل ما فى البيت خلاف ذلك ليس سوى كساء للمعنى وزينة له لا يحمل فى ذاته حقيقة أصيلة .

وقد كان من شأن الاستناد إلى الوجود الخارجى فى الكشف عن معانى الشعر مابدا للنقاد فى هذا البيت من كائن مشوه بشع التكوين رآه الامدى فى صورة جعل ، وحينما حاول المرزوقى ومن بعده الحسينى ان يحسنوا من ملامحه أحالاه إلى إنسان مريض بداء الفيل كل ساق من ساقه أشد ضخامة من وسطه ، وكانت ثمرة هذا كله أن ضلُّوا عن إدراك الحقيقة الشعرية كما تتجلى من خلال العلاقات المختلفة بين ألفاظ البيت ، ذلك أن الحقيقة الشعرية هنا تنبعث من كلمة " الهيف " التى تتجاوز الدلالة على النحول لتستحيل إلى ضرب من الاستعلاء على المادة والتخلص منها والسمو إلى عالم الروح ، ومن خلال ذلك لا تظل المرأة مجرد امرأة من النساء

(١) الحسينى : ابوتام وموازنة الامدى ص ٧١ ، ٧٢ .



وإنما تؤول إلى كائن روحاني غاضى لاندرك منه إلا أنه من الهيف ، وفرسه  
 فى صيغة الجمع هذه تضىف عليه غرابة وغموضا من شأنهما أن يوغلا به فى  
 التجرد من الحسية ، ومن هنا تأتى له الانطلاق خارج القيود التى تتمثل  
 فى الوشح والخلخل فينسل بعيدا عنها ، والوشح والخلخل هنا ليست  
 مجرد أدوات للزينة وإنما هى ضرب من القيود الأسر التى تحصر الانسان  
 فى دائرة حسية ضيقة عندما تكثف من احساسه بمادية الجسم وتسلطه ومن ثم  
 فإن سقوط هذه الحلى سقوط لكثافة المادة وسمو نحو الروحانية كتلك  
 الروحانية التى تتراعى فى قوله : (١)

فَأَتَانِي فِي خَفِيَّةٍ وَأَكْتَنَامِ	اسْتَزَارَتْهُ فِكْرَتِي فِي الْمَنَامِ
جَرَّهَتْهُ النَّوَى مِنَ الْإِيَّامِ	اللَّيَالِي أَحَقَى بِقَلْبِي إِذَا مَا
وَاحٌ فِيهَا سِرًّا مِنَ الْأَجْسَامِ	يَالهَا لَذَّةٌ تَنْزَهَتْ أَلْرُّ
غَيْرَ أَنَا فِي دَعْوَةِ الْأَحْلَامِ	مَجْلَسٌ لَمْ يَكُنْ لَنَا فِيهِ عَيْبٌ

وتتراعى هذه الروحانية فى أكثر من موضع من قصيدة الهيف كما فى قوله : (٢)

فَإِنَّ الْفَتَى فِي كُلِّ ضَرْبٍ مُنَاسِبٍ      مُنَاسِبٌ رُوحَانِيَّةً مِنْ يُشَاكِلُ

( ١ ) الديوان بشرح التبريزى ج ٤ ص ٢٦٢ .

( ٢ ) الديوان بشرح التبريزى ج ٣ ص ١١٨ .

وَلَمْ تَنْظَمْ الْعَقْدَ الْكَمَابَ لِزِينَةٍ      كَمَا تَنْظَمْ الشَّمْلَ الشَّتِيَّتَ الشَّمَائِلَ (١)

وفى البيت الثانى يتجلى بوضوح استعلاء معنوية شمائل الأخلاق على  
مادية عقد الزينة الذى يسبق نظمه أداة النفس " لم " فلا يلقى له وهو فى مقام  
النفس ما للشمائل من قوة ومكانة وهى فى مقام الإثبات والملاحظة أن أبا تمام  
يقرب فى هذا البيت ما هو مأخوذ من اعتبار انتظام العقد شيئاً نموذجياً جرت  
العادة بتشبيهه به ، ذلك أن نموذجية نظم العقد لئلا تلبث أن تضعف  
أمام فاعلية الأخلاق وما تقوم به من تقريب وتأليف بين الناس يفوق أى نظم  
مادى للعقد .

وإن أعدنا إلى البيت الهيف والخلاخل الذى انطلقنا منه وجدنا أنه بعد  
أن تاتى لذلك الكائن الروحانى التجرد من الحسية والاستعلاء على المادية  
يتساقط الحلوى والزينة عنه وانسلاخه بعيداً عنها ، لم يلبث أن استحال  
فى البيت الذى تلاه إلى مهابة الوحش تارة وإلى قنات الخط تارة أخرى فى قوله :

( ١ ) جاء فى شرح التبريزى " الشمع " فى موضع " الشمل " دون إيراد شرح  
لهذه الكلمة ، كما لم يشر المحقق إلى رواية أخرى جاء عليها البيت  
فى نسخ الشرح وقد تم تصحيحها فى رواية الصولى للديوان ، وقد  
ذكر محقق هذه الرواية أن إحدى النسخ قد أوردت كلمة الشمع  
مكان الشمل مما يجعلنا نرجح أنها من تحريفات النساخ الأوائس  
للديوان وأن التبريزى قد اعتمد فى شرحه على إحدى هذه النسخ  
المحرقة فلامعنى للشمع هنا .

من الهيف لو أن الخلاخل صيرت لها وشحا جالت عليها الخلاخل  
 مها الوحش إلا أن هاتا أوانس قنا الخط إلا أن تلك ذوابل

وقد خطأ الأمدى أبا تمام في قوله "إلا أن تلك ذوابل" لأنه إنما قيل للرماح  
 ذوابل لأنها وتثنيها فنفي ذلك عن قدود النساء التي من وصفها اللينين  
 والتثنى والانعطاف " (١) .

غير أن أبا تمام في كل من شطري البيت يقاوم وجه الشبه الذي يعتقد  
 أن التشبيه مبني عليه ، وإذا كان قد فعل ذلك صراحة في الشطر الثاني فقد  
 فعله ضمنا في الشطر الأول ، ولو كان ما يقصده انهن كبقر الوحش في التهادى  
 وحسن العيون كما يقول الصولى (٢) لما كان هناك معنى للاستدراك في  
 قوله "إلا أن هاتا أوانس" ذلك أن لغة الشعر التي تنزع بالأشياء  
 نحو التجريد مطالها من كيان جسمي لا تلبث أن تجعل من المرأة في هذا  
 البيت كأنها مثالي يتعالى على سواه فيتراءى في صورة مهابة نافرة ، والتوحش  
 الذي خصصت هذه المهابة باضافتها إليه تتمثل من خلاله دلالات التمييز  
 والتعالى ، غير أن هذا التوحش لا يلبث ان يقاوم بالأنس الذي من شأنه  
 أن يعيد هذا الكائن إلى الأفق الإنساني فيقيم بهذا الأنس علاقة روحية  
 جديدة تربط هذا الكائن بما حوله .

(١) الأمدى : الموازنة ج ١ ص ١٥٨ .

(٢) الصولى : شرح ديوان أبي تمام ج ٢ ص ٣٢٥ .

وتتجلى فى قنا الخط حركة التسامى والتعالى لما يشتمل عليه الرسمح  
من انتصاب وإشارة نحو السماء ولما ينطوى عليه من وظائف الفتك بالمادة  
والأجسام مما يضيف إلى قنا الخط دورا آخر فى الأفعال بالتجريد من  
الجسمانية إلى آفاق قصوى ولذلك يستثنى منها الذبل وما يدل عليه من  
ثنى ولين وانعطاف وما ينطوى عليه كل ذلك من ضعف ورقة توحى بخصائص  
المادية والجثمانية التى تناقض تيار التجريد الذى رسمت أبعاده فى نفوس  
المهابة وصلابة القناة. (١)

...

وكما تعتمد الرؤية الشعرية عند أبى تمام إلى الفتك بالوجود الحسى  
للأشياء وتجريدها من ماديتها وإحالتها من الحضور إلى الغياب فإنها قد  
تعتمد أيضا إلى تفتيت الشئ الواحد إلى عدة أشياء تتجلى فى الشعر مفايسرة  
لما هو عليه فى الواقع .

---

( ١ ) ذهب الحسينى إلى أن الذبول ليس معناه اللين والثنى وإنما معناه  
الجفاف والضمور ولهذا استبعد أبوتام صفة الجفاف والذبول عن  
قد المرأة الرخص الريان بهذا الاستثناء الحلو البليغ ( أبوتام وموازنة  
الامدى ٨٠ ) .

وقد عاب عليه الأمدى أن جعل للانسان أكثر من عمر في قوله (١) :

مَا لِمَرِيءٍ خَانِي فِي بَحْرِ الْهَوَى عَمْرٍ <sup>رَوَى</sup> إِلَّا وَلِيبِينَ فِيهِ السَّهْلُ وَالْجَلْدُ

فقال : " هذا عندي خطأ ان كان أراد بالعمر مدة الحياة لأنه اسم واحد للمدة بأسرها فهو لا يتبعض فيقال لكل جزء منه عمر ، فكما لا يقال مالزيد رأس إلا وفيه شجة أو ضربة ، وماله لسان إلا وهو ذرب أو فصيح فكذلك لا يقال : ماله عمر إلا وهو قصير ، وإنما يسوغ هذا فيما فوق الواحد مثل أن تقول ماله ضلع إلا مكسورة ، وماله يد إلا وفيها أثر ولا رجل إلا وبها حنف " (٢) .

ومشكلة الأمدى أنه لا يدرك من معنى العمر في بيت أبي تمام إلا ما يدركه من معنى الرأس واللسان في الأمثلة النثرية التي قاس عليها ما راعه من وقوع أبي تمام في الخطأ ، فالكلمة في الشعر - لديه - لا تحيل إلا إلى هذا المدرك الذي لا خلاف فيه ولا نزاع لأن من المسلم به أنه اسم واحد للمدة بأسرها ولهذا فهو لا يتبعض فيقال لكل جزء منه عمر ، ولو أن الأمدى نظر إلى لفظ العمر في سياق الأبيات التي جاء فيها لأدرك أنه قد خرج عن معناه المعجى المعتاد الذي احتكم إليه حينما خطأً أبا تمام فالأبيات تحفل

( ١ ) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ١١ وهو من قصيدة في مدح أبو سعيد

محمد بن يوسف الطائي مطلعها :  
يَابَعْدَ غَايَةِ دَمْعِ الْعَيْنِ إِنْ بَعْدَ وَ  
هِيَ الصَّبَابَةُ طُولُ الدَّهْرِ وَالسُّهُدُ

( ٢ ) الأمدى : الموازنة ج ١ ص ٢٢٥ .

بذكر الحمام الذي يترصد العمر في كل لحظة من لحظاته ، غير أنه ليس بالموت المصهود الذي اعتبره الآمدى نهاية مدة العمر التي لا تتبعض ومن شأن اليقين الذي هتف به أبو تمام في قوله " اليوم أيقنت أن اسم الحمام غد " أن يعدل من النظرة إلى العمر وأن يشعر القارىء أنه أمام وجود جد يسد للأشياء ينبع من لفظة الشعر نفسها ، يقول أبو تمام : (١)

قالوا: الرهيلُ غدُ الاشك ، قلت لهم	اليوم أيقنت أن اسم الحمام غد
كَمْ مِنْ دَمٍ يَهْجُرُ الْجَيْشَ لِلْهَامِ إِذَا	بَانُوا سَتَحْكُمُ فِيهِ الْعَرَسُ الْاجْدُ (٢)
مَا لَمْ يَمْرُءٌ خَاضَ فِي بَحْرِ الْهَوَى عَمَرَ	إِلَّا وَلِلبينِ فِيهِ السَّهْلُ وَالْجَلْدُ
كَأَنَّمَا الْبَيْنُ مِنَ الْحَاكِهِ أَبَدًا	عَلَى النُّفُوسِ أَخٌ لِلْمَوْتِ أَوْ وَلَسَدُ

ولفظة الشعر في هذه الأبيات تتبع من لفظة الحمام فهي بنيتها الصرفية تحمل الدلالة على الجمع فكأنما الحمام يشتمل على شتى النقائص والموارض التي تعرض للإنسان في حياته وتنال منه واحدة تلو الأخرى لتنتهي بموته . وكأنما هذا الموت ينزل منزلة الغاية التي تنتهي إليها حياة الإنسان وما يمر بها من محن وآفات ، ومن شأن هذا التصور ألا يجعل الموت تجربة نهائية لا يمر بها المرء إلا مرة واحدة يختتم بها مدة عمره وإنما يصبح تينارا يسرى في صميم الحياة ومماناة مستمرة باستمرارها تتراءى في العديد من المواقف التي يمر بها المرء ، ومن هنا يصبح الموت قابلا للتمدد والتكاثر فيتجلى

( ١ ) الديوان بشرح التبريزي ج ٣ ص ١٠ ، ١١ .  
 ( ٢ ) الجيش للهام : الذي يلبثهم كل شيء ، العرس : الناقة الشديدة ،  
 الاجد ، الموثقة الخلق .

وقد أصبح له ولد أو أخ .

وأوضح صور الموت التي تسيطر على الأبيات هي البين ، وهو من أشد التجارب عمقا في نفس العربي لما كان يعانیه في حياته البدوية من ضرورة الارتحال والتنقل مما ينزل البين منزلة القدر الذي يعصف بالقوم فجأة فتتفرق بهم السبل وتتقطع بهم الأسباب ، ولم تستطع حياة المدنية والاستقرار أن تستأصل الآم هذه التجربة ومعاناتها من نفس الشاعر فظلت تتوارى خلفها الآم الاغتراب و الحاسيس الضياع .

و حينما يصبح البين بالحاحه موتا يسرى في صميم الحياة ومعاناة مستمرة باستمرارها فان العمر عندئذ لا يغدو فترة زمنية واحدة لا تتجزأ ولا تتبعض وإنما يغدو أعمارا متعددة تهلك واحدا تلو الآخر في كل تجربة من تجارب الجوت المستمرة ، فهي كتلك النفس التي وصفها الشاعر بأنها " تساقطت أنفسا " .

وهذه الرؤية الشعرية تحل لنا إشكال بيت آخر في نفس القصيدة هو

قوله :

أَنْهَيْتْ أَرْوَاحَهُ الْإِرْمَاحَ إِذْ شُرِعَتْ      فَمَا تَرَدُّ لَرَيْبِ الدَّهْرِ عَنهُ يَسَدُّ

فقد ذهب التبريزي في شرحه لهذا البيت إلى القول بأن الهمزة في قوله " أرواحه " عائدة على المضمر ثم حار في تفسير جمع هذه الكلمة مع أنها مضافة إلى ضمير المفرد . والفرد ليس له أكثر من روح فذهب إلى تقدير مضاف إليه محذوف فكأنه أراد أرواح أصحابه ، أو أنه أراد الدلالة على الجنس أي أرواح

جنس المنهزم ، وربما خص الأرواح لمقاربتها الأرواح في اللفظ، إن ليس بين اللفظيين فرق إلا في الميم والواو . وكأنا استشعر التبريزي عجز التعليقات المتعددة التي سيقت لبيان الوجه في هذا الجمع فرجح أن يكون الرواة قد غيروا ما قاله الشاعر فقال " ويجوز أن يكون الطائي قال " انهبت ارماءك الارواح " فغيرته الرواة " وهذا التعليل يكشف تمام الكشف عن مدى الاضطراب الذي وقع فيه التبريزي ما دعا ابن المستوفى الى الرد عليه بشأن الهاء في " عنه " على هذا الوجه غير عائدة على مذكور. (١) والوجه في هذا البيت هو أن الارواح هنا كالأعمار هناك طاقة انسانية متجددة يواجه بها الانسان تيار الموت الساري في صميم حياته .

وقصة النسر لبد التي تحتل قافية أحد أبيات هذه القصيدة هي

يقول :  
 ان تَنْفَلْتُ وَأَنْوَفُ الْمَوْتِ رَاغِمَةً      فَازْهَبِ فَأَنْتِ طَلِيْقُ الرُّكْبِ يَالْبَدِ

إنما تنبعت من خلال هذه الرؤية التي تفتق العمر الواحد إلى أعمار مختلفة متعددة . ولذلك فهي تستلهم قصة لقمان مع النسر السبعة التي أعطى مجموع أعمارها فكان كلما مات نسر تولى رعاية نسر آخر حتى كان لبد هو النسر الأخير الذي مات لقمان بموته .

( ١ ) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ١٧ وحاشيتها .



ومما عابه عليه الامدى ايضا قوله : (١)

وَمَشْهَدٍ بَيْنَ حُكْمِ الذَّلِّ مُنْقَطِعٍ      صَالِيهِ أَوْ حِيَالِ الْمَوْتِ مُتَّصِلٍ

وقال " لو كان حكم الذل أشياء متفرقة لصلحت فيها " بين " غير أن حكم الذل والذل بمنزلة واحدة وكذلك حكم العز والعز فكما لا يقال بين العز فكذلك لا يقال بين حكم العز حتى يقال هذا لأن " بين إنما هو وسط بين شيئين " (٢) .

والآمدى يجرد الشعر من الفاظه فيقتل فيه نبضه الحى حينما يقول :  
إن حكم الذل والذل بمنزلة واحدة ذلك أن الذل يتجلى فى هذا البيت  
وقد أضيف اليه الحكم فى صورة المتسلط الفاتك الذى لا يسهل الفكك منه  
والتخذ ص من وصمته .

وهذه الصورة التى يظهر عليها الذل لا تثبت أن تحيله إلى أخطبوط  
يحاصر الانسان من شتى نواحيه ومختلف جوانبه يقول أبوتمام :

وَمَشْهَدٍ بَيْنَ حُكْمِ الذَّلِّ مُنْقَطِعٍ      صَالِيهِ أَوْ حِيَالِ الْمَوْتِ مُتَّصِلٍ  
ضَلَّكَ نَاخِرَ سَتِّ أَبْطَالِهِ نَطَقَتْ      فِيهِ الصَّوَارِمُ وَالْخَطِيْبَةُ الذُّبُلُ  
لَا يَطْمَعُ الْمَرْءُ أَنْ يَجْتَابَ غَمْرَتَهُ      بِالْقَوْلِ مَا لَمْ يَكُنْ حَسْرًا لِمَا لَعَلُّهُ  
جَلِيَّتِ وَالْمَوْتُ مَبْدِ حَرِّ صَفْحَتِهِ      وَقَدْ تَفَرَّعَ عَنْ فَوْصَالِهِ الْأَجْسَلُ

( ١ ) الديوان بشرح التبريزى ج ٣ ص ١٦ وهو من قصيدة فى مدح المعتصم

مطلعيها :  
فَحَوَاكِ عَيْنِ عَلَى نَجْوَاكَ يَا مَذِلُّ      حَتَّامَ لَا يَتَّقِضُ قَوْلُكَ الْخَطِلُ

( ٢ ) الامدى : الموازنة ج ١ ص ٢٣٨ .

وانقطعا عن الانسان بين حكم الذل تجسيد لحالة الحصار الذي يتجلى الموت فيه في هيئة المنفذ للانسان حينما يؤول إلى هبل للنجاة يتملق بسه المرء ليرفعه بعيدا عن فتك الذل به ، والمفارقة التي تبدو في هذا البيت في صورة الموت المنفذ لا تلبث أن تتجلى في بيت آخر في القصيدة نفسها بصورة اوضح حيث يقول :

يَسْتَعْدِبُونَ مَنَايَاهُمْ كَأَنَّهُمْ  
لَا يِيَّاسُونَ مِنَ الدُّنْيَا إِذَا قُتِلُوا

واستعداب المنايا لا يفهم حق الفهم إلا في ضوء اتخاذ الموت صورة المنفذ من الذل الكابح لجراح فتكه وتسلم حكمه .

والغمرة التي لا يطمع المرء أن يجتأبها بالقول ، والعمل الذي يؤول إلى جسر يجتازيه الإنسان هذه الغمرة تتبع جميعها من صورة الحصار التي رسمها الشاعر في البيت الأول من هذه الابيات .

ولعل صورة الفرعنة التي ظهر عليها الأجل وعابها الأمدى (١) وابسن سنان الخفاجي (٢) على أبي تمام ليست سوى وليدة لحالة الحصار والإحاطة التي تأدى منها الشاعر إلى صورة فرعون وقد أحاط به الماء من كل جانب .

وقد نص على الأمدى وصفه الأجل بالفرعنة قائلا " إن الناس تعيبه لأنه اشتق للأجل الذي هو مطل على كل النفوس فعلا من اسم فرعون وقد أتى

( ١ ) الامدى : الموازنة ج ١ ص ٢٣٩ .

( ٢ ) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ١٧ الحاشية .

الأجل على نفس فرعون وعلى نفس كل فرعون كان في الدنيا ولم يلحظ الآمدي أن في الموقف انحساراً لمد الموت وانهماً له فهو مع إطباقه على الموقف وسقوط المتقاتلين في هائله عنه ما يبدو لهم كطجاً من حكم الذل والعار في ذلك الوقت الضئيل الذي خرس في الأبطال لم يستطع أن ينال من المسدوح شيئاً ، وحركة انهزام الموت بدأت بتألق المدوح المخاطب في الفصل "جليت" وضاعفها صيرورة الأجل كأننا يتجزأ إلى أوصال ، ولذا فإن حركة الفرعنة وما تحملته في طياتها من معاني التسلط والطفيان لا تلبث أن تفسر اتجاهها من اتجاه عدواني نحو الآخرين إلى انحسار مهزوم وانكسار نحو الداخل على ما يوحي به الحرف "في" في قوله "وقد تفرعن في أوصاله الأجل" وهذا تستحيل الفرعنة إلى انفجار داخلي يكشف عن العجز وسقوط الحيلة .

...

## الفصل الثاني

- ١ - الاستمارة ...
- ٢ - الجنس والطباق ..

---

## الاستمارة

كان شعر أبي تمام معدن الاستمارة على حد تعبير المصمري (١) فقد كانت جوهر الشعر عنده وكانت مع ذلك ماثرا للإشكال في شعره واختلاف النقاد حوله وتباين احكامهم عليه فقد استهجن كثير منهم استماراته لاقترانها عندهم بالصنعة والمبالغة فيها وما يقتضيه ذلك من خروج على مذهب الشعر يقول الأمدى " إنما رأى ابوتام أشياء يسيرة من بعيد الاستمارات متفرقة في أشعار القدماء لا تنتهى في البعد إلى هذه المنزلة فاحتذاها وأحسب الإبداع والإغراب بإيراد أمثالها فاحتطب واستكثر منها " (٢) . وقال ابن سنان الخفاجى عن الاستمارة " هذا الفن قد أورده المحدثون كثيرا وإن كان المتقدمون بدأوا به ومن أكثر استعماله أبو تمام حبيب بن أوس فأورد منه في شعره الجيد المحمود والرديء الذى هو الغاية في القبح " (٣)

ونتبين من استعراض آراء القدماء نقادا وبلاغيين أنهم وقفوا عند أحكام معينة ومعايير فكرية محددة سلكت بهم مسلكا خاصا في تناول صور الشعرية وأدت بهم إلى تصور محدود لمفهوم الاستمارة والتشبيه ودورها في

( ١ ) الديوان بشرح التبزيلى ج ١ ص ١٧٧ .

( ٢ ) الأمدى : الموازنة ج ١ ص ٢٥٤ .

( ٣ ) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ص ١١٠ .

القصيدة فقصرت بهم عن استيعاب اللغة الشعرية عند أبي تمام . ولمـلـل  
 مرد ذلك إلى عوامل منها : الجمود على المعنى الوضعى للكلمة ولذلك كان  
 الأمدى ينص على أبي تمام أنه يحمل المعنى على لفظ لا يليق به (١) وأن الذى  
 يضعه فى شعره ضد ما نطقت به العرب (٢) ، وأن الله قد أغراه بوضع  
 الألفاظ فى غير مواضعها (٣) ، ولم يكن الأمدى يدرك أن الألفاظ تحمل نفس  
 طياتها امكانيات للمعاني لا تتحدد إلا فى السياق وأن المعنى ليس سوى  
 محصلة لتشابك العلاقات بين ألفاظ التركيب وكذلك لم يكن يتصور أن الشاعر  
 يبدأ عمله بتدبير الدلالة المفهومة فى اللفظ ليبحث فيه الحياة مرة أخرى  
 من خلال تركيب لغوى جديد يفجر كل الإمكانيات الكامنة فيه ويعيد الإنسا  
 الوعى الكلى بالأشياء ذلك الوعى الذى كان يتسم به الإنسان الأول حينما كانت  
 تسميته للشئ تتضمن خلاصة تجربته الوجدانية معه ، وحينما يستخدم الشاعر  
 الكلمة يحطم الدلالة الوضعية لها ليطلق ما يكمن فيها من طاقات شعرية  
 ولذا يصبح الشعر موت للغة وحياة لها فى نفس الوقت . (٤)

( ١ ) الامدى : الموازنة ج ١ ص ٢٤٦ .

( ٢ ) المصدر نفسه ج ١ ص ١٤٧ .

( ٣ ) المصدر نفسه ج ١ ص ٢٣٩ .

( ٤ ) يقول جون كرو رانسوم فى مقال له بعنوان " الشعر كلمة بدائية " ( إن  
 اللغة الشعرية تنشأ لأننا غير راضين عما تحققه لغتنا الملمية من تحسينا  
 ونحن غير راضين لأن هذه التحسينات تطالبنا بالتخلى تدريجياً عن  
 العناصر الصورية أو الشيئية المحسوسة إلا أن هذه الصورية أو الشيئية  
 المحسوسة كانت تتصف بها لغفرفناها وراثه عن سلافنا البدائيين  
 وهى لغة ذات غناء )

روى كاودن : الأديب وصناعته : ترجمة جبر ابراهيم جبرا ص ١١٢ .

ومن العوامل التي أدت إلى التقصير في تناول الصورة في شمس  
 أبو تمام اعتبار الخيال الذي يعد أصل الصورة تاليا للمعنى العقلي ثم أخذ  
 الاستعارات على أنها نقل للفظ لا تخرج به عن حدوده العقلية وتجزئتها  
 على وجه لا تتضح فيه وظيفتها في الشعر فلا تخرج عن كونها مجالا لتحسين  
 المعنى الأصلي وتزيينه أو التدليل عليه وتبريره وذلك تفقد أصالتها يقبول  
 أبو هلال العسكري ( الاستعارة توضح المعنى وتؤكدّه وتحسن معرضه ) (١) ،  
 وحينما تصبح الاستعارة شيئا تاليا للمعنى العقلي تابعا له فيجب عندئذ  
 ألا تتعارض ولا تتنافى معه وتصبح لها حدود عقلية معينة إن خرجت عنها  
 صارت إلى الخطأ والفساد كما يقول الأمدى (٢) ، وحينما قال أبو تمام : (٣)

لَا تَسْقِنِي مَاءَ الْمَلَامِ فَإِنَّنِي صَبَّ قَدْ اسْتَعْدَبْتُ مَاءَ بَكَائِي

فإنه وضع سامعيه في حيرة تساوت فيها سذاجة من حمل إليه إناء ليمسأه  
 بماء الملام مع سفسطة من استنكر أن يعبر أبو تمام عن الشيء المر بالماء  
 العذب .

( ١ ) العسكري : الصناعتين ص ٢٧٤ .

( ٢ ) الأمدى : الموازنة ج ١ ص ٢٥٥ .

( ٣ ) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ٢٢ وهو من قصيدة في مدح محمد بن

حسان الضبي مطلعها :

قد كنت أحب أرييت في الغلواء كم تمذلون وانتم سجرائس

ابتدأ الاشكال حينما فصل بين أجزاء التركيب فنظر إليه على أنه "ماء" أضيف إلى الملام " وأخذ في البحث في كل من اللفظين منفصلا عن الآخر ولم يكن لفظ الماء يعني لديهم أكثر من ذلك السائل الذي نشربه إذا احسنا بالعطش فكان من الصعب التوفيق بينه وبين الملام واكتشاف العلاقة التي تربط بينهما . حاول الصولي تبرير هذا التركيب بأنه لتحسين البيست بأمراد لفظ الماء في أوله كما جاء في آخره (١) . وتبعه في ذلك الآمدي وأضاف أنه لما كان في مجرى العادة أن يقول القائل أغظت لفلان القبول وجرعته كأسامة أو سقيته منه أمر من العلقم وكان الملام مما يستعمل فيه التجرع على الاستعارة جعل له ماء على الاستعارة (٢) .

إلا أن ابن سنان الخفاجي رفض استساغة هذا الاعتذار رغم اعترافه أنما قرب التبريرات إلى الصحة ، لأنه كان يرى أن الاستعارة إذا بنيت على استعارة بعدت ، وإن اعتبر فيها القرب فماء الملام ليس بقريب ، وإن لم يعتبر فيها لم ينحصر وبنى على كل استعارة استعارة وأدى ذلك إلى الاستحالة والفساد .

وكذلك رفض ابن سنان ما ذهب إليه الصولي من قياس "ماء الملام" على ماء الشباب فقال : المراد بماء الشباب الرونق ، كما يقال ثوب له ماء

(١) الصولي : اخبار أبي تمام ص ٣٥ .

(٢) الآمدي : الموازنة ج ١ ص ٢٧٨ .



ويقصد بذلك رونقه ، ولا يحسن أن يقال ما شربت أعذب من ماء هذا الثوب -  
 كما لا يجمل أن يقال ما شربت أعذب من ماء هذه القصيدة لأن هذا القول  
 مخصوص بحقيقة الماء لا بما هو مستعار له ، وأبو تمام بقوله " لا تسقى ماء الملام"  
 ذاهب عن هذا الوجه على كل حال ، ثم لا يجوز أن يراد هنا بالماء الرونق  
 لأن الملام لا يوصف بذلك وإنما يذم ويستقبح ولا يحمد ولا يستحسن " . (١)

أما ابن الأثير فقد عد " ماء الملام " من التشبيهات المتوسطة التي  
 لا تحمد ولا تذم وهو قريب من وجه ، بعيد من وجه ، ثم فسّر ابن الأثير  
 ما ذهب إليه قائلاً " أما سبب قرينه فهو أن الملام هو القول الذي يعنف به الطوم  
 لأمر جنّاه ، وذاك مختص بالسمع ، فنقله أبو تمام إلى السقيا التي هي مختصة  
 بالهلق ، كأنه قال : لا تذقنى الملام ، ولو تهياً له ذلك مع وزن الشمس  
 لكان تشبيهاً حسناً ، لكنه جاء بذكر الماء فحط من درجته شيئاً . . . وأما  
 سبب بعد هذا التشبيه فهو أن الماء مستلذ ، والمام مستكره فحصل بينهما  
 مخالفة من هذا الوجه " (٢) .

من خلال ما سلف تتضح أبعاد المشكلة فالماء لديهم له حقيقة محددة ودلالته لا تخرج عن الرونق الذي ينسجم مع حقيقته والمام إنما يذم ويستقبح ويستكره ولا يمكن أن يحمد وبهذا تتنافر أطراف التركيب تنافرًا تأباه المعايير الهلالية لقياس سلامة الاستعارة ، ولم يستطع ناقد معاصر

( ١ ) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ص ١٣٤ .

( ٢ ) ابن الأثير : المثل السائر ج ٢ ص ١٥٢ .

كالدكتور محمد مندور أن يفلت من هذا الجمود على المعنى الوضعي للكلمة والخضوع له في تناول الشعر فهو يستنكر التناثر في تركيب " ماء السلام " متسائلا : كيف يعبر عن هذا الشيء المر بالماء العذب ؟ ! ! قائلًا إن أبا تمام لا يتصور من كل ذلك شيئًا ولا يحس بشيء وإنما هي صنعة باطلسة ثم كيف يقاس ماء الملام بالكأس المرة ؟ بل كيف يكون للكلام ماء ؟ ومحمد أن رفض الدكتور مندور ما ذهب إليه الصولي والآمدى في الاعتذار لأبي تمام قال : إنما النقد الصحيح هو أن أبا تمام قد أراد البديع فخرج إلى المحال وقد ذكر ماء البكاء فكان لا بد له وفاء للبديع وردا للأعجاز على الصدور أوردنا للصدور على الأعجاز من أن يذكر ماء الملام . وهذا سخف يدل على الإسراف ، وصفاقة الذوق عند أبي تمام وعند ناقديه . (١)

وليست المسألة في حقيقة الأمر مسألة الوفاء للبديع ورد للأعجاز على الصدور والصدور على الأعجاز كما بدا للدكتور مندور ولكنها روح كليه تهيم من على القصيدة بأكلمها فتسم معالمها بطابع السيولة حتى يكاد ينضح كل بيت من أبياتها ماء يتراءى أحيانا في الدجنة الوطفاة التي انحل فيها خيط كل سماء في قوله :

ومعرسٍ للغيثِ تخفقُ بينه  
راياتُ كلِّ دجنةٍ وطفاءٍ (٢)

- (١) د . محمد مندور : النقد المنهجي عند العرب ص ٩٨ .  
(٢) أصل التعريس : النزول آخر الليل ، الرايات هنا : البروق الدجيسة السحابة الكثيفة . الوطفاء : السحابة المتدللية الدانية اخذت من الجفن الأوطف وهو كثير الشعر . تخفق بينه : تتحرك وتضطرب .

فُشِرَتْ حَدَاقَتُهُ فَصِرْنَ مَالِفَا      لَطْرَائِفِ الْأَنْوَاءِ وَالْأَنْسَادِ  
فَسَقَاهُ مَسْكُ الْبَطَلِ كَأَفْوَرِ الصَّبَا      وَانْحَلَّ فِيهِ خَيْطُ كُلِّ سَمَاءِ

ويتجلى تارة أخرى في السلافة التي عند ما مزجت تعلمت من حسن خلق الماء :  
صَعِبَتْ وَرَاغِي الْمَرْجِ سَيِّءٌ خُلِقَهَا      فَتَعَلَّمْتُ مِنْ حَسَنِ خَلْقِ الْمَاءِ  
وتارة ثالثة في القلب الذي تفجرت فيه ينابيع الوعد فظلت تحوم عليه طيور  
الرجاء :

لَمَّا رَأَيْتَكَ قَدْ غَذَوْتَ مَوْدَتِي      بِالْبِشْرِ وَاسْتَحْسَنْتَ وَجْهَ ثَنَائِي  
أُنْبِطْتُ فِي قَلْبِي لِوَأَيْكَ مَشْرَعًا      ظَلْتُ تَحُومُ عَلَيْهِ طَيْرُ رَجَائِي (١)

وإذا وقفنا وقفة تأمل عند قوله :

لَا تَسْقِنِي مَاءَ الْمَلَامِ فَإِنِّي سَبِي      صَبَّ قَدْ اسْتَعَذِبْتُ مَاءَ بَكَائِي

فإننا نلاحظ أن قوله "إنني صب" الذي توسط شطري البيت هو الذي فجسرو  
الماء في كلا الشطرين ذلك أن ثمة ارتباطا وثيقا بين الصباية والسيولة  
حتى أن معاني الصباية تمتد لتشمل الماء والعرق والدم والعشق وكثيرا  
ما ارتبطت الصباية بالبكاء حتى عند أبوتام في بعض شعره الزفرات حقا من  
حقوق الصباية فقال : (٢)

(١) أنبط الماء إذا استخرجه من باطن الأرض ، الوأى : الوعد ، المشرع :

المكان الذي يشرع فيه للورود الشرع أول الشرب .

(٢) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ١١ وهو من قصيدة في مدح ابن المنيث  
المرافق ومطلعها :

شهدت لقد اقوت مغانيكم بعدى      ومحت كما محت وشائع من برد

وَمِنْ زَفْرَةٍ تَعْطَى الصَّبَابَةَ حَقًّا      وَتَوْرِي زِنَادَ الشُّوقِ تَحْتَ الْحِشَالِ الصَّلْدِ  
 فمن سمات الصب أن يكون باكيا سائل الدمع ومن هنا تولدت فكرة استعذاب  
 الصب للدمع واستمائه له ، وفكرة الاستعذاب هذه هي التي أحالست  
 الدمع إلى ماء أو جعلته يسمى الدمع ماء ، ومادام الدمع قد استحال إلى  
 ماء يستعذب فان من شأنه أن يحقق الارتواء والاكتفاء ، ولذا يرفس  
 الشاعر كل لهوم يحول بينه وبين هذا الماء المستعذب ، غير أن سيطرة  
 فكرة الماء الذي تفجر في ماء البكاء أحال قوله " لا تلمني " إلى  
 " لا تسقني " لأنه مرتوبما بكائه واللوم من شأنه أن يحرمه من هذا الماء ، ومن  
 هنا تفجر الماء في لفظ الملام .

والملاحظ أن جدلية الأضداد تلعب دورا واضحا في تكوين العلاقات  
 بين ألفاظ الأبيات فماء البكاء وهو الدمع المر المذاق يصبح مستعذبا  
 سائفا واللام الذي يرتبط عادة بالقسوة والشدة يتفجر منه الماء ، وهذه  
 الضدية تطل علينا في القصيدة نفسها في السلافة الضميفة القائلة :

وَضْمِيفَةٌ فَإِذَا أَصَابَتْ فُرْصَةً      قَتَلَتْ ، كَذَلِكَ قَدْرَةُ الضَّعْفَاءِ  
 وفي النار والنور اللذين قيدا بوعاء :

فَكُلٌّ بِمَهْجَتِهَا وَسَهْجَةٍ كَأَسْهَاءِ      نَارٌ وَنُورٌ قِيدَا بِوَعَاءِ

وفي النار التي تتبع من حصى المعزاء :

مَزَقَتْ ثُوبَ عَكُوبِهَا بِرُكُوبِهَا  
وَالنَّارُ تَتَّبِعُ مِنْ حَصَى الْمَمْرَاءِ (١)

وفى سوى ذلك من أبيات القصيدة .

وإذا عدنا مرة أخرى إلى قوله " ماء الملام " الذى حير النقاد فإن علينا أن نعلم أن ادراكنا للماء لا يتأتى بفضله عن الملام كما لا يتأتى ادراك الملام بعد فصله عن الماء فالملاقات المتبادلة بين الألفاظ هى التى تحدد المعنى وتوضح أبعاده وعندئذ لا يفد ولفظ الماء مجرد إشارة إلى ذلك السائل الذى لا يختلف اثنان فى ادراكه ، وإنما هو رمز يحتضن تجربة الإنسان الأولى فالماء يحتضن الحياة كما يحتضن الموت ويفضى إلى الأمرين جميعا فقد ينصم به الانسان غيثا يهبه الحياة وقد يعانیه سيلا يجتث كل معالمها ، وللماء فى العربة تاريخ تقطر من حوافه الدماء وتسل على ضفافه السيوف فقد ارتبط ارتباطا وثيقا بالجزو والقتال (٢) ، يقول الدكتور جواد على : ( والغزوفى تعريف علماء اللغة الطلب ، وهو مورد من أهم موارد الرزق عند الأعراب لاسيما فى سنى انحباس السماء وانقطاع الغيث وغضب السماء على الأرض ونفورها منها حيث تقطع غرامها بها فتحبس عنها دموعها المعبرة عن شقوق السماء إلى الأرض ( فلا يجدون بدا من الارتحال ) (٣) عن مكانهم المنكوب إلى مكان آخر فيه ماء بئر أو ماء جار أو عين دائمة والاستيلاء عليها عنوة وقهرا أو صلحا بغير قتال وذلك إذا وجد أصحاب الماء أن من غير الممكن لهم مقاومة الغزاة ) (٤) ، ولذا ارتبطت أيام العرب وحروبهم بمواقع المياه

- ( ١ ) يتحدث فى هذا البيت عن اجتيازه الصحراء ، العكوب : الغبار ، الممرأة : الأرض الغليظة ذات الحصى .  
( ٢ ) لا يزال العامة لدينا يتطيرون من رش الماء على الانسان ويقولون فسو أمثالهم " رش الماء عداوه " .  
( ٣ ) إضافة يستقيمها النص .  
( ٤ ) د . جواد على : الفصل فى تاريخ العرب قبل الاسلام ج ٥ ص ٣٣٣ .

ومجاريها وكثيرا ما كان الإنسان يجد نفسه على موعد مع القدر عند حافة ماء يرد به يسعى إليه في صورة عدو قاتل يترصد به أو حيوان كاسر ينقض عليه ، ولذا ظل الماء أمرا غامضا لا تقوم الحياة إلا به غير أن الموت يكمن في ثناياه عسى ما يظهر في رمزية الماء في الحلم فقد يكون نعمة وخيرا يعرض للإنسان ، كما قد يكون نقمة وهلا يصبه . (١)

وهذا التاريخ الحافل بالأضداد للماء يتجاذب مع سماته المحيرة فقد تراه صافيا حتى إذا تراكم آل إلى سواد فهو ذو لون ولا لون له وليس له شكل ولا طعم ولا رائحة لا يخذو غير أنه لا غذا يستفاد عند فقدة ، وقد تحدث الجاحظ عن هذه السمات المحيرة للماء فقال : ( ويختلف منظره عسى قدر اختلاف إنائه وأرضه وما يقابله ، فدل ذلك على أنه ليس بذى لون وإنما يعتربه في التخيل لون ما يقابله ويحيط به ، ولعل هذه الأمور إذا تقابلت أن تصنع في العين أمورا فيظن الإنسان مع قرب المجاورة والالتباس أن هذه الألوان المختلفة إنما هي لهذا الماء الرائق الخالص الذي لم ينقلب في نفسه ولا عرض له ما يقبله ، وكيف يعرض له ويقبله وعين كل واحد غير عين صاحبه ؟ وهو يرى الماء أسود كالبحر متى أخذ منه غرفة رآه كهيئة إن رآه قليلا العنق ) (٢) .

(١) الشيخ عبد الفنى النابلسي : تعطير الانام ج ٢ ص ٢٢٥ ، ٢٢٦ .

(٢) الجاحظ : الحيوان ، ج ٥ ص ٩١ .

وهكذا يفند والماء محيرا يدور حوله الجدل ويختلف فيه أصحاب  
السفسطة باحثين عن جوهره وعرضه ولونه وشكله ، والقوى التي تؤثر فيه ،  
وهل ينعقد أو لا ينعقد ؟ والعلاقة بينه وبين الهواء وإلى أى شىء ينحل (١).

وهذا كله لا يترك للماء حقيقة واضحة لا يؤخذ منها إلا الرونق كما كان  
يتصور ابن سنان الخفاجي ، ولا يبقيه ماء عذبا فحسب كما كان يرى الدكتور  
مندور ، فالماء يستبطن حركة قلقة لا تستقر تتجاذب فيه الحياة والموت ويفس  
إلى النفع والضرر ، والخير والشر ، رقيق لا يمكن أن يطمان إلى سمة محددة  
له أو ينتهي إلى رأى واضح فيه ، وحينما قال أبوتمام " ماء الملام " فقد  
كان يفجر في الماء كل هذه الطاقات الكامنة فيه مقاوما بذلك الإلف والعادة  
التي كانت تؤخذ بمقتضاها اللفظة فلاتخرج عن معناها الدارج إلى شىء  
آخر ويفند واللام فيه غامضا غمورا الماء لا ينفصل فيه نصح الصديق عن  
شماتة العدو ، ولا تتحدد فيه معالم الخير من أبعاد الشر ، يصبح السلام  
عندئذ عذلا كذلك العذل الذي قال فيه أبوتمام (٢)

عَدْلًا شَبِيهًا بِالْجُنُونِ كَأَنَّمَا قَرَأَتْ بِهِ الْوَرَهَاءُ شَطْرَ كِتَابِ (٣)

(١) الجاحظ : المصدر السابق ج ٥ ص ٨٩ - ٩١ .  
(٢) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ٧٨ ، وهو من قصيدة فومدح مالك بن

طوق مطلعها :  
كَلَّوْا نَدَّهْرًا رَدَّ رَجَعِ حَوَابٍ أَوْكَلَّ مِنْ شَأْنِهِ طَوْلُ عِتَابِ  
(٣) قال المرزوق في شرحه لهذا البيت : أراد أنها عذلتها عذلا التيس  
عليه معناه . ولم يفهم مفزاها فأشبهه كلام المجانين وما تقرأه المرأة  
الحمقاء من كتاب قطع نصفين .

وهذا يصبح الماء والجنون وشطر الكتاب من باب واحد يلفه الغموض  
ولا يفيض إلى يقين صادق يطمأن اليه .

...

ومن الاستعارات المستمدة من الماء أيضا قوله : (١)  
كَأَنِّي حِينَ جَرَدْتُ الرَّجَاءَ لَمْ  
عَضْبًا صَبَبْتُ بِهِ مَاءً عَلَى الزَّمَنِ  
وهي مما استهمجته الآمدى من استعاراته التي عدها في غاية الفثاثة والهجانة  
والبعد عن الصواب (٢) ووصفها القاضى مع بعض الاستعارات الأخرى بأنها  
ما يصدىء القلب ويعميه ويطمس البصيرة ويكد القريحة (٣) ، غير أن الماء  
هنا تتفجر فيه معالم القتل والفتك ويفد ووسيلة للقهر والسيطرة والتمكين  
فطالما قاوم به الإنسان الموت وتغلب على الهلاك فكان سفينته إلى النجاة  
ووسيلته إلى الخلاص .

ويتجلى الماء مرة أخرى آجنا فاسدا تفجره معنى الضلال والانحراف عن  
الحق يتلألأ في صورة سراب يحسبه الظمان ماء حتى إذا جاءه لم يجده

( ١ ) الديوان بشرح التبريزى ج ٣ ص ٣٣٩ وهو من قصيدة في مدح ابي الحسن

على بن مروان مطلقها :

أراك أكبرت ادمانى على الدمن وحملى الشوق من باد ومكتمن  
غير ان رواية الديوان للبيت جاءت مكان " صببت به ماء " أخذت به سيفا"  
وقد اعتمدت على ما جاء في الموازنة والوساطة من رواية للبيت .

( ٢ ) الآمدى : الموازنة ج ١ ص ٢٦٥ .

( ٣ ) القاضى الجرجاني : الوساطة ص ٤٠ .



شيئا ، وذلك في قوله (١) :

وَأَخَذَتْ بَابَكَ حَائِرًا وَنَ الْمُنَى      وَمِنَى الضَّلَالِ مِيَاهِمَنْ أَجُونِ  
ومتنازع الماء الاضداد فيترقرو في " ماء الحياة " و " ماء الحياء " في قوله (٢) :

أَلَا أَيُّهَا الْمَوْتُ فَجَعْتَنَا      بِمَاءِ الْحَيَاةِ وَمَاءِ الْحَيَاءِ  
وينهل " ماء للروغ " في قوله (٣) :

رَعْتَهُ الْفِيَا فِي بَعْدِ مَا كَانَ حَقْبَةً      رَعَاهَا وَمَاءُ الرُّوْغِ يَنْهَلُ سَاكِبُهُ  
ويكدر الماء حينما ينهل من سحاب المنايا " في قوله (٤) :

يَنْجِدُنَا أَلَقَّتْ بِنَجْدٍ بَعَايِمَهَا      سَحَابُ الْمَنَايَا وَهِيَ مَظْلَمَةٌ كَدْرٌ (٥)  
وعندئذ يصبح " ماء للدهر " في قوله (٦) :

- 
- (١) الديوان بشرح التبريزي ج٣ ص ٣٢٠ وهو من قصيدة في مدح الافشين  
مطلعها : بَدَّ الْجَلَادُ الْبَدَّ فَهَوْدَ فِينُ      مَا أَنْ بِهِ إِلَّا الْوَحُوشُ قَطِينُ
- (٢) الديوان بشرح التبريزي ج٤ ص ٩ وهو من قصيدة في رثاء خالد بن  
يزيد الشيباني مطلعها :
- نَعَاءٌ إِلَى كُلِّ حَيْئٍ نَعَاءٌ      فَتَى الْعَرَبِ اِحْتَلَّ رَيْحَ الْفَنَاءِ
- (٣) الديوان بشرح التبريزي ج١ ص ٢٢٢ وهو من قصيدة في مدح ابي  
العباس عبد الله بن طاهر مطلعها :
- هَنْ عَوَادِي يُوسُفٍ وَصَوَا حَيْبَةَ      فَعَزَمَا فَقَدْ مَا أَدْرَكَ السُّؤْلُ طَالِبَهُ
- (٤) الديوان بشرح التبريزي ج٤ ص ٥٧ وهو من قصيدة في الفخر مطلعها :
- تَصَدَّتْ وَحَيْلُ الْبَيْنِ مَسْتَحْصِدٌ شَزْرُ      وَقَدْ سَهَّلَ التَّوَدُّعُ يَحْمَا وَرَ الْهَجْرُ
- (٥) يقال القى السحاب بعاعه اذا القى ثقله وماءه ، النجدة : الشجاعة والمعونة
- (٦) الديوان بشرح التبريزي ج٤ ص ٥٧ وهو من قصيدة مطلعها :
- مَتَى يَرْعَى لِقَوْلِكَ أَوْ يَنْسِيْبُ      وَخَدِنَاهُ الْكَابَةَ وَالنَّحِيْبُ .

- ولو بصرت به لرأت جريضاً  
بماء الدهر حليته الشحوب (١)
- ويتتهى ماء للسيف الصارم في قوله (٢) ;  
ردت رونق وجهي في صحيفته  
رد الصقال بماء الصارم الخدم (٣)
- وكأسا للردى (٤)  
صماء سم العدى في جنبها ضرب  
وشرب كأس الردى في فمها شهد (٥)

وهكذا يلح أبو تمام على الماء ليفجر في اللفظ طاقاته الكامنة فيه وينتزع منه الإلف والاعتیاد بفرسه في هذه التراكيب اللفوية الجديدة التي تمنحه من خلال العلاقات المتبادلة بين اجزائها أبعادا تكشف تاريخا مجهولا للإنسان في تجربته مع العالم حوله .

والغموض الذي يضيفه الماء على ما يضاف إليه من ملام أو ضلال أو دهر أصل من أصول مذهب أبي تمام الشعري تبد وفيه الأشياء شاحبة باهتة

- 
- ( ١ ) الجريض : الذي غص بريقه .  
( ٢ ) الديوان بشرح التبريزي ج ٣ ص ٢١٨ وهو من قصيدة في مدح محمد بن يوسف مطلقها :  
ابا سعيد وما وصفى بمتهم  
على الثناء ولا شكري بمخترم  
( ٣ ) الخدم : السريع القطع .  
( ٤ ) الديوان بشرح التبريزي ج ٤ ص ٧٦ وهو من قصيدة في رثاء بعض بني حميد مطلقها :  
لو صحح الدمع لى أناصح الكمد  
لقلما صحبانى الروح والجسد  
( ٥ ) الضرب : العسل الابيض .

فقدت معالمها المادية الصارمة وحدودها العقلية المجردة وتمردت على ما جرى عليه العرف وأخذ به في المادة فارتفعت إلى أفق شعري يأخذنا طباعا مخابرا للواقع وربما كان مخالفا له ومتناقضا معه . وهذا أحد أسباب رفض النقاد في عصره وفي غير عصره لكثير من استعاراته وصوره وامعانهم في هذا الرفض .

وقد كان مما أخذوه على أبي تمام قوله : (١)

رَقِيقٌ حَوَاشِيِ الْحِلْمِ لَوْ أَنَّ حِلْمَهُ بِكَفَيْكَ مَا مَارَيْتَ فِي أَنَّهُ بَرْدٌ

فقد أكثروا من تشنيعهم عليه فذهب الآمدي إلى أن أبا تمام قد أخطأ فلا أحد من شعراء الجاهلية والاسلام وصف الحلم بالبرقة ، وإنما يوصف بالعظم والرجحان والثقل والرزانة ، وإنما ذموا الحلم وصفوه بالخفة فيقولون خفيف العلم وطائشه ، وكذلك أخطأ أبوتمام لأنه وصف البرد بالبرقة وهو لا يوصف بذلك وإنما يوصف بالمتانة والصفاقة ، وأكثر ما يكون ألوانا مختلفة (٢).

وذهب العسكري في الصناعتين (٣) إلى ما ذهب إليه الآمدي في عيبه لهذا البيت وفعل ذلك الجرجاني في الوساطة (٤) وقال عنه أبو العباس القطربلى : هذا الذي أضحك الناس منذ سمعوه إلى هذا الوقت (٥) .

(١) الديوان بشرح التبريزي ج٢ ص ٨٨ وهو من قصيدة في مدح محمد بن

الهيثم بن شبانه مطلعها :  
تَجَرَّعَ أَسَى قَدِ اقْفَرِ الْجَرَّعِ الْفَرْدُ      وَدَعَّ حِسَى عَيْنٍ يَحْتَلِبُ مَاءَهَا الْوَجْدُ

(٢) الآمدي : الموازنة ج١ ص ١٤٣ - ١٤٦ .

(٣) أبو هلال العسكري : الصناعتين ص ١٢٥ .

(٤) القاضي الجرجاني : الوساطة ص ٧٨ .

(٥) الآمدي : الموازنة ج١ ص ١٤٣ .

وحيثما حاول الدكتور طه حسين أن يعتذر لأبي تمام عن هذا الخروج عما جرت به العادة جَعَلَ من هدائة هذا البيت مجرد استجابة للحضارة العباسية المترفة الأرستقراطية الوداعة ، ذلك أن أبا تمام - فسي رأيه - رجل حضري وهو إذا مدح فإنما يمدح الوزراء والكتاب والخلفاء المترفين فهو إذا وصف الخلفاء بالتأني والرزانة لم يستحسن منه أن يجعل لهم رزانة هؤلاء الاعراب ، لأن اللحم في بغداد وفي القرن الثالث للهجرة غير اللحم في البصرة في القرن الأول للهجرة ، فليس غريبا أن يكون لحم هؤلاء المتحضرين في بغداد رقيق الحواشي (١) . وتابعه في ذلك الاستبان البهبهتي فذهب إلى أنه يمكن التجوز في استعمال كلمة البرد في غير معناها الأصلي بانتحال لين الحضارة مخففا لنقل اللفظ إلى غير مدلوله الأول حريا مع الحياة بعد انتقالها من طور البداوة إلى طور الحضارة . (٢)

والمشكلة انما نشأت من أخذ الالفاظ مأخذا اشاريا بحيث لا تتجاوز وظيفتها الاشارة إلى الاشياء في وجودها الخارجي ومن ثم لا تخرج لفظية البرد في دلالتها عن ذلك الرداء الذي يباع ويشترى في الأسواق ولا يوصف بالبرقة وإنما يوصف بالمتانة والصفافة وأكثر ما يكون ألوانا مختلفة . وإذا اقتضت اللفظة على هذا المعنى الاشاري افتقرت إلى ما يصح المناسبة بينهما وبين اللحم ولم يعد بين يدي الناظر في الشعر سوى القول بالمنحة الباطلة وتمحل البديع الذي لا يشير عند النقاد إلا الغضب والاستهجان على ما يشهد به كلام الآمدي وغيره .

(١) د . طه حسين : من هديث الشعر والنثر ص ١٠٤

(٢) نجيب البهبهتي : أبو تمام الطائي حياته وحياة شعره ص ٢٢٠

هذا إلى أنه كان مما صرف القوم عن تقبل هذه الاستعارة وأمثالها أنهم قاسوها على نماذج أضفوا عليها صفة الثبات بحيث لا يمكن الخروج عنها إلى سواها ، فمادام العربي الأول قد وصف اللحم بالعظم والرزانة فلا يصح أن يجيء أبو تمام فيصفه بالرقعة التي تقترن بالخفة وما تتداعى إليه من ذم .

ولم يفتن القوم إلى أن للبرد تاريخاً عريقاً في الإسلام يمد جذوره إلى حادثة مشول كعب بن زهير بين يدي رسول الله صلى الله عليه وسلم وانشاده قصيدته " بانتسعاد " وإعلانه إسلامه ثم عفو الرسول عنه وإلقائه برده عليه علامة على العفو وإشعاراً بالصفح وفي ذلك ما فيه من دلالة على الحلم العظيم عن خصم لدود بلغ في الخصام حداً أن أهدر رسول الله صلى الله عليه وسلم دمه ، ثم تداولت الأيدي ذلك البرد وتوارثه الخلفاء حتى صار إشارة مسن شارفات الخلافة والسيادة وذلك ما أشار إليه أبو تمام نفسه حينما قال (١) :

وَمَا قَصَدُوا إِذْ يَسْتَحْبُونَ عَلَى الْمَنَى  
بِرُودِهِمْ إِلَّا إِلَى وَارِثِ الْبُرْدِ (٢)

فالبرد وثيق الصلة بالحلم واللحم وثيق الصلة بالسيادة وكلاهما ظل مفروساً في أعناق الضمير العربي والإسلامي يتلألاً رمزاً هنا وإشارة هناك حتى تفجر في قصيدة البوصيري " البردة .. " وما جاء على نهجها من قصائد .

( ١ ) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ١٢٢ وهو من قصيدة في مدح أبي عبد الله

حفص بن عمر الأزدي مطلعها :  
عَفَّتْ أَرْبَعُ الْحَالَاتِ لِلأَرْبَعِ اللَّطْدِ  
لِكُلِّ هَضِيمِ الكَشْحِ مَجْدِ وَلَةِ القَدِّ

( ٢ ) جعل أعداء الخليفة يستحبون برودهم على الأمانى ، أي أنهم يتمنون أمراً ثم يعتقدون وقوعه حقاً فيختالون لذلك ، ووارث البرد يعني به الخليفة .

والرقة في بيت أبي تمام إنما عابها القوم لأنهم وضعوها مقابلة للرزاسة مناقضة لها ولذلك قرنوها بالخفة والطيش فأصبحت سمة للذم لا للمدح ، غير أن المرزوق فطن إلى أن الرقة في هذا البيت نقيض للغلظ وهو القفاظة والقسوة التي جاء عليها قوله تعالى : " ( وَلَوْ كُنْتَ فَظًّا غَلِيظَ الْقَلْبِ لَانْفَضُّوا مِنْ حَوْلِكَ ) " ، فالرقة في البيت تقوم مقام اللطف (١) ومن شأنها ان تنتزع من الحلم خشونة الوقار وتكلف الحشمة وتثبت فيه دواعي الإلف والمطف حتى يغدو مزيجا فريدا من محاسن الأخلاق كذلك التي قال فيها أبوتمام (٢) :

لا طائش تهفو خلائقه ولا  
فكه يجم الجد أحيانا وقد  
خسِنُ الوقار كأنه في محفل  
ينضى ويهزل عيش من لم يهزل (٣)

أو تلك السجايا التي قال فيها كذلك (٤) :

الجد شيمته وفيه فكا هـ  
شرس ويتبع ذاك لين خليقة  
سحج ولا جد لمن لم يلعب (٥)  
لا خير في الصهبا مالم تقطب (٦)

- (١) حاشية ٢ / ٨٨ من شرح الديوان للتبريزي .  
(٢) الديوان بشرح التبريزي ج ٣ ص ٣٧ من قصيدة في مدح الحسن بن وهب مملعها :  
ليس الوقوف بكف شوقك فانزل تبلل غليلا بالد موع فتبلل  
(٣) يجم الجد : استعارة من اجسام الفرس وهو أن يترك من الركوب ، أي يدع الجد أحيانا .  
(٤) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ١٠٢ وهو من قصيدة في مدح عمر بن طوق مملعها :  
أحسن بأيام المعيق وأطيب العيش في اظلالهن المصعب  
(٥) السحج : اللين . الفكاهة : المزاح .  
(٦) الصهبا : الخمر ، تقطب تخرج .

والجدير بالملاحظة أن النقاد والشراح قد أخذوا الحلم في بيت  
أبي تمام على أنه مرادف للمقل والأناة ولذلك استقبحوا أن يوصف بالرقعة  
ولم يدركوا أن الحلم هنا حالة نفسية تدل على التسامح والعفو والصفح  
وذلك يتضح من خلال مقابلتها في البيت التالي بالشدة والفتك في قوله :

رَقِيقٌ حَوَاشِي الْحَلْمِ لَوْ أَنَّ حِلْمَهُ      بِكَفِّكَ مَا مَارَيْتَ فِي أَنَّهُ بَرْدٌ  
وَذُو سَوْرَةٍ تَفْرِي الْفَرَى شَبَاتِهَا      وَلَا يَقْطَعُ الصَّمَامَ لَيْسَ لَهُ حُدٌّ (١)

وإذا أصبحت السماحة والعفو وقمع الغضب من أقوى مقومات الحلم (٢)  
تجلت لنا رمزية البرد الذي وصف به الحلم لما بين العفو والبرد من ارتباط وثيق  
يترامى إلى " بانة سعاد " . ومن شأن البرد إذا اقترن بالحلم أن يجعله  
يرق حتى تحويه الكنان وأن يصبح له حواشي وأطراف وكل ذلك تربطه  
شبكة من العلاقات الضدية مع البيت الذي تلاه وهو قوله :

وَذُو سَوْرَةٍ تَفْرِي الْفَرَى شَبَاتِهَا      وَلَا يَقْطَعُ الصَّمَامَ لَيْسَ لَهُ حُدٌّ

فاللين والتسامح يقابله الشدة والفتك والحلم الذي ترق حواشيه تقابله السورة  
التي تفرى شباتها ، وإذا كان الحلم قد آل إلى البرد رقيق الحواشي فالسورة  
لم تلبث أن آلت إلى سيف قاطع الحد فصرامة السيف تقابل رقة البرد ، ومن

- 
- ( ١ ) يقال فلان يفرى الفرى : إذا كان جادا حازما ، والشبابة : السنان .  
( ٢ ) أشار شارل بلا إلى المفهوم الشائع عند اللغويين عن الحلم باعتباره  
مرادفا للأناة والعقل قائلا أنه قد فات الذين يرددون هذا المفهوم  
أن من أقوى مقومات الحلم السماحة والعفو من جهة وقمع الغضب  
من جهة أخرى . شارل بلا : رسالة في الحلم ص ١٦ .

خلال هذه العناصر المتقابلة تتحدد الأبعاد الشعرية للأخلاق العليا المثالية للإنسان ، وهذا التقابل بين الأضداد عنصر أصيل في لفة أبي تمام الشعرية .

...

ولو نظرنا في حجة الاستعارات التي عابها الأمدى على أبي تمام لوجدنا أنه يستقبح أن يكون للدهر إخضاع في قول أبي تمام : (١)

يَا دَهْرُ قَوْمٍ مِنْ أَخْدَعِكَ فَقَدْ أَضْجَعْتَ هَذَا الْأَنَامَ مِنْ خُرْقِكَ

وَأَنْ يَكُونَ لَهُ يَدٌ تَقْطَعُ مِنَ الزُّنْدِ (٢)

إِلَى مَجْتَدِي نَصْرٍ فَتَقْطَعُ مِنَ الزُّنْدِ

وَكَأَنَّهُ يَصْرَعُ فِي قَوْلِهِ : (٣)

تَرَوْحُ عَلَيْنَا كُلَّ يَوْمٍ وَتَفْتَدِي

خَطُوبَ كَأَنَّ الدَّهْرَ مِنْهُنَّ يَصْرَعُ

ويشرق بالقوم الكرام (٤)

وَالدَّهْرُ الْأُمُّ مِنْ شَرِقَتْ بِلُومِهِ

إِلَّا إِذَا أَشْرَقَتْهُ بِكَرِيمِ

( ١ ) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٤٠٥ وهو من قصيدة في مدح محمد

ابن الهيثم بن شبانه مطلعها :

كَانَتْ صُرُوفُ الزَّمَانِ مِنْ فَرْقِكَ وَكَتَنَ أَهْلُ الْإِعْدَامِ فِي وَرْقِكَ

( ٢ ) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٦٤ وهو من قصيدة في مدح نصر بن

منصور بن بسام مطلعها :

أَطْلَالَ هِنْدٍ سَاءَ مَا اعْتَصَمْتِ مِنْ هِنْدٍ أَقَابَيْتِ حَوْرَ الْعَيْنِ بِالْعُونِ وَالرَّبْدِ

( ٣ ) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٣٢٤ وهو من قصيدة في مدح محمد بن يوسف

إلشغري مطلعها :

أَمَّا إِنَّهُ لَوْلَا الْخَلِيطُ الْمَوْدِعُ وَرَبْعٌ عَفَا مِنْهُ مَصِيفٌ وَمَرِيعٌ

( ٤ ) الديوان بشرح التبريزي ٣/٢٦٧ وهو من قصيدة في مدح اسحاق بن ابراهيم

مطلعها :

يَارَبْعُ كَوْرَبِحُوا عَلَيَّ ابْنَ هَمُومٍ مُسْتَسْلِمٌ لِحَوَى الْفِرَاقِ سَقِيمٌ



وسوى ذلك من الاستعارة التي عدها في "غاية القباحة والهجانة والغثاشة  
والبعث من الصواب" (١)

والملاحظ أن أكثر الاستعارات التي صدمت النقاد في شعر أبي تمام  
وحملتهم على الطعن فيها وفي صاحبها كانت تتضمن تجربة الإنسان مع الزمن  
والإشكال الذي أثارته إنما هو ذلك الإشكال العريق الدائر حول التباين  
بين الزمن في الخبرة الإنسانية والزمن كموضوع مجرد ، يقول هانز ميرهوف :  
( الواقع أن الصعوبات الناشئة عن عملية الانتقال من واقعة الزمن في الخبرة  
إلى نظرية منطقية سليمة للزمن هي صعوبات محيرة لدرجة جعلت العديد  
من المفكرين من زينون إلى برادلي يستنتجون أن موضوع الزمن بأكله مشحون ،  
بالتناقضات التي لا يمكن حلها أبداً ولذلك فالزمن ليس مفهوماً عقلانياً ، وما  
أن الواقع يجب أن يكون عقلانياً في عرفهم فإنه ينتج عن ذلك اعلان الزمن بأنسه  
غير حقيقي ووهي وصعارة أخرى اعلان الزمن على أنه لا يمثل أي وجه مسن  
أوجه الواقع الموضوعية اطلاقاً ) (٢) .

والزمن أيضاً عند المتكلمين من المسلمين شيء موهوم لا حقيقة له فهو  
أمر اعتباري موهوم ليس موجوداً إن لا وجود للماضي والمستقبل ، ووجود الحاضر  
يستلزم وجود الجزء مع أن الحكماء لا يقولون بوجود الحاضر فلا وجود للزمان  
أصلاً . (٣)

( ١ ) الآمدى : الموازنة ج ١ ص ٢٦٥ .

( ٢ ) هانز ميرهوف : الزمن في الادب ص ١٣ .

( ٣ ) التهانوي : كشف اصطلاحات الفنون ج ٣ ص ١٢١ .

غير أن الزمان في الخبرة الانسانية شيء آخر لا يمكن تجاهله  
ونسبته الى الوهم ، فهو حقيقة إنسانية قاهرة تغير الأشياء وتفضى بها  
من حالة إلى حالة وتنتهي بها من قوة إلى ضعف ومن حياة إلى موت قوة  
يقف الإنسان أمامها عاجزا لا حول له ولا قوة. (١) ولذا تظل تجربة الإنسان  
مع الزمان تجربة غامضة لا يمكن للعقل ان راكمها أو تفسيرها على أى وجه صريح  
أنها تتسرب خلال النسيج اليومي لحياته وتؤثر فيه من شتى نواحيه . وتبلغ  
قمة توترها وكثافتها في تجربة الانسان مع الدهر وهو صورة أخرى لتسلط  
الزمان وحتميته (٢) ، ويتسم بحركة مفاجئة قاهرة وهو ليس قوة الموت ، كما يقول  
الكاتب أد ونسي أحمد سعيد ، بل قوة الحركة الأفقية التي تندرج في تيارها  
ظاهرة الغياب ، غياب الأهل والحببية والقبيلة ، إنه شيء خفي يأتي من

- ( ١ ) يقول لبيد بن ربيعة ( حماسة البحتري ص ٩٣ ) :  
غَلَبَ الزَّمَانُ وَكُنْتُ غَيْرَ مَغْلَبٍ      دَهْرٌ طَوِيلٌ دَائِمٌ مَسْدُودٌ  
يَوْمٌ إِذَا يَأْتِي عَلَيَّ وَلَيْلَةٌ      وَكَلَاهُمَا بَعْدَ الضَّمَاءِ يَمْسُودُ  
وَأَرَاهُ يَأْتِي مِثْلَ يَوْمِ رَأَيْتُكَه      لَمْ يَنْتَقِصْ وَضَعْفَتْ وَهُوَ شَدِيدُ
- ويقول حاتم الطائي ( حماسة البحتري ص ٩٣ ) :  
يَسْعَى الْفَتَى وَحَمَامُ الْمَوْتِ يَدْرِكُهُ      وَكُلُّ يَوْمٍ يَدْنُو لِلْفَتَى أَجَلًا
- ويقول المخيل التميمي ( حماسة البحتري ص ٩٣ ) :  
أْتَمِزْ أَمْنِي أَمْعَمَةٌ إِنْ رَأَتْ      نَهَارًا وَلَيْلًا بِلْيَانِي فَأَسْرَعَا  
فَإِنَّ أَلْكَ لَا قِيَّتَ الدَّهَارِ بَرْمَنْهَمَا      فَقَدْ أَفْنِيَا لِقَمَانَ قَبْلُ وَتَبَعَا
- ( ٢ ) يقول أبو خراش الهذلي ( شرح اشعار الهذليين ج ١ ص ٧٠ ) :  
هَلْ الدَّهْرُ إِلَّا لَيْلَةٌ أَوْ نَهَارُهَا      وَالْأَطْلُوعُ الشَّمْسِ ثُمَّ غِيَابُهَا

من الخلف مفاجئا لا يغلب (١) .

وتجربة الإنسان مع الدهر والزمن لا تلبث أن توقظ في كيانه تجربة مماثلة عاشها حينما كانت الأرض غضة بمياه الطوفان وكان الإنسان فيها يتحرك غربيا وحيدا تتوتر علاقته بالأشياء فلا يرى فيها إلا عدا و يحذره أو صد يقا يلون به ، فتخدو والشجرة الهادئة الوارقة أما تحنو عليه والحيوان المتحرك الوثاب وحشا يتربص فبه فلا تنفك معرفته بالأشياء عن هذا الطابع الانفعالي أبدا وليست تلقيا عقليا هادئا لها . وقد ظل الحيوان يحمل رمز الصدو الفاتك في الفكر الانساني فهو القوة القاهرة المفاجئة التي كان الانسان يوجس في نفسه خيفة منها فأخذ يخلصها على كل ما يجابهه بالخطر ويضممه أمام الموت زه ومن هنا كان هذا التجاذب بين الزمن والحيوان في التجربة الإنسانية حتى أصبحت أوجسه الحيوان هي الأقنعة التي يتنكر فيها الزمان حينما يفتك ببنى الانسان ، كما يقول الدكتور لطفي عبد البديع . (٢)

هذا التواشج بين الزمان والحيوان أصيل في الثقافة العربية نستطيع

أن نتلمس محالمة في قول امرئ القيس . (٣) :

وليلٍ كعوجِ البحرِ أرغى سدولهُ  
عليَّ بأنواعِ الهيمومِ ليبتلي

( ١ ) ادونيس : مقدمة للشعر العربي ص ٢٨ .

( ٢ ) الدكتور لطفي عبد البديع : عبقرية العربية ص ١٤٧ .

( ٣ ) ابن النباري : شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ص ٢٨٨ .

فقلت له لما تمطى بصلبِهِ  
ألا أيها الليل الطويل الانجلي  
وأردف اعجازاً وناءً بكلِّكِلِ  
بصُّبحٍ وما إلا صباحٌ منك بأمثلِ

وقول زهير بن أبي سلمى (١) :

رأيتُ المنايا خبطَ عشواءٍ من تُصِبُّ  
تمتهُ ومن تخطىُ يصر فيهم

وقول الآخر (٢) :

ألم أُخبرك أنَّ الدهرَ غولٌ  
خُتورُ العهدِ يلتهمُ الرجالا

وأكثر استعارات أبي تمام التي عاب بها الأمدى وسواه من نقاد العربية إنما تنطلق من استيحاء هذا التجاذب بين الحيوان والزمان في الخبرة الإنسانية .

وقد أثار أبو تمام سخط النقاد جميعاً حينما قال (٣) :

ياد هرقوم أخدعك فقد أضججت هذا الانام من خرقك

فاستنكر عليه الأمدى ذكر الأخدعين قائلاً بأنه كان يمكنه ان يقول : قوم مسن اعوجاجك او قوم معوج صنعك ، أو ياد هرقوم أهدس بنا الصنيع ، لأن الأخدع هو الذي لا يحسن العمل (٤) وقد وصف القاضي الجرجاني هذا البيست

(١) ابن الأنباري : المصدر السابق ص ٧٥ .

(٢) جواد علي : المفضل في تاريخ العرب قبل الإسلام ج ٦ ص ١٥١ .

(٣) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٤٠٥ .

(٤) الأمدى : الموازنة ج ١ ص ٢٧١ .

وجملة أخرى من أبياته بانها مما يصدى القلب ويعميه ويطمس البصيرة (١) ووسمه عبد القاهر بالثقل وتنغيص النفس وتكد يرها (٢) ، وعابه أبو هلال العسكري في أكثر من موضع في الصناعتين (٣) ، أما ابن الأثير فقد استهجن صيغة التثنية التي جاء عليها لفظ الإخدعين وأرجع إلى هذه التثنية ما أجمع عليه النقاد من قبح البيت وفساده (٤) .

غير أن العداة الخفى بين الإنسان والدهر ، والذي استحال بسببه الدهر إلى حيوان فتاك في اللاشعور الجمعى عند بنى الإنسان ، هذا العداة لا يلبث أن يؤول بالدهر إلى كائن انساني ينبثق في صدر البيت من ياء النداء فتأتى بذلك مخاطبته وتوجيه اللوم والتفنيد له ، غير أن أبا تمام لا يلبث أن يد مر هذا ( الانسان - الدهر ) ولا يبقى منه إلا هذين الإخدعين اللذين يستمدان من التثنية قوة لهما للبقاء وكأنما يهيه أبو تمام بذكره أجزاء الأشياء فحسب ذلك التفتيت الذى يشمل أجزاء العالم في شعره .

والإخدعان لا يكفى لإدراكهما أن يقال بأنهما عرقان في جانب العنق ذلك أن ادراكهما لا يتأتى إلا من خلال السياق الذى يترددان فيه حيث تلتقى بهما في مثل قول أبي تمام (٥) :

ذَلَّتْ بِهِمَّ عُنُقُ الْخَلِيطِ وَرَبَّمَا  
كَانَ الْمَنْعُ إِخْدَعًا وَصَلِيفًا

- ( ١ ) القاضى الجرجانى : الوساطة ص ٤١ .  
 ( ٢ ) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الاعجاز ص ٣٩ .  
 ( ٣ ) أبو هلال العسكري الصناعتين ٣١٢ / ٦٦ .  
 ( ٤ ) ابن الأثير : المثل السائر ج ١ ص ٣٨٤ .  
 ( ٥ ) الديوان بشرح التبريزى ج ٢ ص ٣٨١ وهو من قصيدة في مدح أبى سعيد

محمد بن يوسف مطلعها :  
 اطلالهم سلبت دماها الهيفا  
 واستبدلت وحشاً بهن عكوفاً

وقوله (١) :

وما هو إلا الوحنُّ أو حدُّ مرهفٍ تَمِيلُ ظبَاهُ أَخْدَعِي كُلَّ مَا عِيلِ

وعندئذ يتضح ذلك الارتباط بين الإخدع والإباء والعزة حتى كانت العرب تصف شديد الإباء بأنه شديد الإخدع (٢) .

غير أن للأخدع ارتباطا آخر تتوثق فيه العلاقة بينه وبين الخداع والتضير يتراعى في السراب الخيدع والدينار الخادع والحرب الخدعة والقول الخيدع ، وقال الخليل : الإخداع اخفاء الشيء ، ولتصاقب الالفاظ لتصاقب المعاني باب واسع في الصرية جعل ابن فارس يعقب على قول الخليل بقوله : وعلى هذا الذي ذكره الخليل يجري الباب .

والاحساس بغلبة الدهر وتسلطه لا ينفك عن الإحساس بالانخداع والغرر حتى قالوا : إن الخدعة الدهر وعليه فسروا قول الأضبط بن قريش :

يا قوم من عاذرى من الخدعة

بأنه الدهر كأنه يفر ويخدع (٣) .

من هذا كله يكون بإمكاننا أن ندرك ما يفجره لفظ الأخدع في الدهر من طاقات كامنة تتراعى بين العزة والخداع وتتوتر فيهما العلاقة لتنتهي بالدهر إلى ذلك الخرق الذي ضج منه الأنام .

(١) الديوان بشرح التبريزي ج ٣ ص ٨٦ وهو من قصيدة في مدح المعتصم والافشين مطلعها :

غدا الطك معمور الحرا والمنازل منور وحف الروض عذب المناهل

(٢) الديوان بشرح التبريزي ج ٣ ص ٣٥٤ .

(٣) احمد بن فارس : معجم مقاييس اللغة ج ٢ ص ١٦١ ، ١٦٢ .

إن الاستعارة عند أبو تمام تعتمد على إثارة وعى الإنسان بالأشياء ليفقد وعيا كليا لا يقتصر على الجانب العقلي فحسب وإنما يتلمس الجانب الروحاني فيها مساميا على مقتضيات التفكير المجرد فواكتناه حقائق الأشياء، حتى يصبح هذا الإدراك نوعا من الحدس الذي يحتضن أحوال النفس والعلاقات المتبادلة بينها وبين ما يحيط بها فيرتبط بالسحر والتنجيم ويفقد وكذلك العلم الذي قال عنه: (١)

وَلَقَدْ عَلِمْتُ لَدَنْ لَجَجْتُمْ أَنَّهُ      مَا بَعْدَ ذَاكَ الْعُرْسِ إِلَّا الْعَاتِمُ  
عَلِمَا طَلَبْتُ رَسُومَهُ فَوَجَدْتُهَا      فِي الظَّنِّ إِنَّ الْأَمْعَى مُنَجِّمٌ

وهذا العلم قائم على تصور اعتماد العالم على التضاد في صميم علاقاته ، ولذلك يرتبط العرس فيه ارتباطا وثيقا بالمأتم ، غير أن ديناميكية الرؤية الشعرية عند أبو تمام لا تكفى بالتضاد كوشيجة تنمو من خلالها العلاقات بين الاطراف الثنائية وإنما تعتمد على اقتناص معالم التشابه من خلال هذا التضاد (٢) ، ومن

(١) الديوان بشرح التبريزي ج ٣ ص ٢٠١ وهو من قصيدة في مدح مالك بن طوق

التفليبي مطلعها :

أَرْضٌ مَصْرُودَةٌ وَأُخْرَى تُحْجَمُ      مِنْهَا الَّتِي رُزِقَتْ وَأُخْرَى تُحْرَمُ

(٢) يقول د . كمال أبو ديب في تحليله لقصيدة أبي تمام ، ( رقت حواشيس

الدهر " : ان تميز الفاعلية الشعرية هنا أنها لا تؤكد التشابه المطلق وتعمل من خلاله على تنمية بنية شعرية - لأن تأكيد التشابه فقط اقرب إلى السذاجة التصويرية - بل تؤكد التضاد أيضا ، ثم إنها لا تنمى خيوط التشابه في عزلة عن خيوط التضاد بل انها تطرح التشابه والتضاد بنيسة واحدة وتعمل من خلال شبكة العلاقات التي يؤسسها تصادم التشابه بالتضاد وتفاعله معه " . د . كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ،

هنا لا تصبح الصورة الشعرية عنده جمعا لأشياء متشابهة وإنما تنبثق من خلال رؤية جدلية تتلمس خطوط التشابه بين الأشياء المختلفة ، ولعل هذا ما دفع ابن رشيق في العمدة إلى أن يصف أبا تمام بأنه يجهأى للأشياء من بعد ويطلبها بكلفة ويأخذها بقوة (١) ، وكذلك القاضى الجرجاني حينما وصفه بأنه اجتلب المعانى الغامضة وقصد الأغراض الخفية (٢) والغموض الذى أشارا إليه وعاباه فى شعره سمة أصيلة فى شعره تلعب الاستعارة دورا كبيرا فى بثها خلال الأبيات لتبد وفيها الأشياء خافتة شاحبة تخلت عن صرامتها المادية وحدودها الحسية التى تخدع الناظر إليها بالإدراك المعتاد الملموس للأشياء وتصرفه عن استبطانها والبحث عن دلالتها ، والغموض الذى يحيط بالأشياء يحمل أوضح الدلالات على الانسراب تحت القشرة الخارجية للأشياء والتغلغل فى ثناياها ، والمعانى التى وصفها النقاد بأنها متكلفة مقترسة لاتصدر إلا عن التلقى الوجدانى للأشياء ، ومن هنا لا تظل العيون التى ترى عيوننا مثبتة فى الرأس لا ترى من الأشياء إلا مظاهرها البسيطة وإنما هى عيون أخرى كامنة فى القلب تكشف الحجب وتستطلع ما وراء الحواس ، يقول أبو تمام (٣) :

( ١ ) ابن رشيق : العمدة ج ١ ص ٨٥ .

( ٢ ) الجرجاني : الوساطة ص ٢٥ .

( ٣ ) الديوان بشرح التبريزى ج ٣ ص ٣٢٦ ، وهو من قصيدة فى مدح

الواثق مطلعها :

وأبى المنازل إنها لشجون  
وعلى العجومة إنها لتبين



ولقد رأيناها له بقلوبنا  
ولذا قيل من الظنون جليئة  
وظهور خطب د ونهار يبطون  
صدق وفي بعض القلوب عيون

وحيثما تنبثق الرؤية من عين القلب فإن من شأنها عندئذ أن تتجسس  
المحسوس لتفرض إلى عالم آخر تتداخل فيه العناصر وتتقارب فيه الأشياء  
فيفرض بعضها إلى بعض ولا تفقد والاستعارة فيه جمعا لأشياء متشابهة -  
كما ذكرنا - وإنما تصبح تصورا جماليا للوجود يربط بين أشياء مختلفة يضحى  
بأى ذى بدء بواقعيته ويجردها ما هو مألوف فيها ، وقد كان المعرى  
يحب بمثل هذه الوظيفة للاستعارة في شعره تمام حينما قال : ( ومذهب  
الطائي أن يستعمل اللفظة على معنى المستعارة فيما بعد من شكلها ويجعل  
المعنى كغيره مما لا يدركه النظر ) (١) والعالم الذى وصفه المعرى بأنه لا يدركه  
النظر عالم روحانى لا يقوم إلا فى الشعر ، عالم يموج بالحركة متمردا على الثبات  
والاستقرار تصبح القصيدة فيه كما وصفها أبوتمام (٢) :

إنسية وهشية كثرت بهما  
حركات أهل الأرض وهى سكون

وهو عالم خيالى متسلط يقول فيه شاعرنا (٣) :

- 
- ( ١ ) الديوان بشرح التبريزى ج ٢ ص ٤٠٧ .  
 ( ٢ ) الديوان بشرح التبريزى ج ٣ ص ٣٢٩ ، وهو من قصيدة النونية فى  
 مدح الواثق والتي سبق ذكر مطلعها .  
 ( ٣ ) الديوان بشرح التبريزى ج ٤ ص ٢٥٤ ، وهو من قصيدة غزلية مطلعها :  
 زائر زارنى فهاج خيالا      كنت لولاه أسوأ الناس حالا

مَثَلْتُهُ الْمُنَى لِعَيْنِي وَفِكْرِي      وَلِقَلْبِي حَتَّى قَبِلْتُ الْمَحَالَا  
مَا أَرَانِي إِزَالَ نُصَبَ خَيْسَالٍ      طَارِقٍ أَوْ يَصِيرُ قَلْبِي خَيْسَالَا

ومن هنا تتوتر العلاقة بينه وبين عالم الحس فيغدو عالما يتم من خلاله تحطيم الواقع والاستعلاء عليه يقول أبو تمام (١) :

إِيكَ أَثَرْتُ مِنْ تَحْتِ التَّرَاقِسِ      قَوَائِي تَسْتَدِرُّ بِلَا عَصَابٍ (٢)  
تَصِيرُ بِهَا وَهَادُ الْأَرْضِ هَضْبًا      وَأَعْلَامًا وَتَثْلِمُ فِي الرُّوَابِسِ

ويقول (٣) :

فَدُونُكُمَا لَوْلَا لِيَانُ نَسِيهِمَا      لظَلَّتْ صِلابُ الصَّخْرِ ضَمًّا تَصَدَّعُ  
هذا التوتر الذي يحدد لنا نوع العلاقة بين عالم الحس وعالم الشعر عنده أبو تمام هو الذي يفسر لنا غلبة الصورة في شعره حتى كأنما هو يبحث في الشعر عن عالم كامل متكامل ينافس الواقع ، يقول (٤) :

كَمْ مَعَانٍ وَشَيْئِهَا فِيكَ قَدْ أَسْكَتْ      وَأَصْبَحَتْ ضَرَائِرًا لِلرِّيَاضِ

( ١ ) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ٢٨٨ ، ٢٩٠ وهو من قصيدة في مدح

محمد بن الهيثم بن شبانه مطلعها :

سَلَامُ اللَّهِ عِدَّةَ رَمَلٍ خَبِيثٍ      عَلَى ابْنِ الْهَيْثِمِ الْمَلِكِ اللَّيَابِ

( ٢ ) العصاب : ان يمصب فخذ الناقة اذا لم تثبت للحالب .

( ٣ ) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٣٣٤ ، وهو من قصيدة في مدح ابو سعيد

الثغري مطلعها :

أَمَا أَنَّهُ لَوْلَا الْخَلِيطُ الْمَوْدَعُ      وَرَبْعُ عَفَا مَتَهْ مَصِيفٌ وَمَرِيعُ

( ٤ ) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٣١٥ من قصيدة في مدح ابو رباح مؤد مطلعها :

بَدَلْتُ عِبْرَةً مِنَ الْإِيْمَاضِ      يَوْمَ شَدَّ وَالرَّحَالَ بِالْأَعْرَاضِ

وتتأزم هذه الصانسة حتى تؤول إلى تدبيرٍ للواقع تدويراً يثار فيه الإنسان  
لنفسه من تسلط ما حوله عليه . وقد كان أبوتام كثير الالتحاح على أن الشعر  
نوع من الجرح والفتك فيلتقى بالطمننة النجلاء والضربة الأخدود يتفجر عنها  
الموقف المتأزم بين الإنسان والأشياء ، ثم لا تلبث هذه الأشياء أن تتأسس  
في الشعر تأسيساً جديداً يبدأ من الإنسان نفسه حتى تؤول القصيدة إلى عقد  
من الدر أو المرجان المنظوم أو برد منظم وشبهه ، وجميعها تنطوي على الجمال  
الذي تتكشف عنه الأشياء بعد أن تنتزع عنها يد الصدع سميتها الأولى  
وتمضحها وضماً جديداً يبدأ من الإنسان نفسه ويجلى أروع ما في هذه الأشياء  
من صور الروعة ، يقول أبوتام : (١)

حَدَّهَا مُثَقَّةَ الْقَوَافِي رُبَّمَا	لِسَوَابِغِ النَّعْمَاءِ غَيْرِ كَسُودِ (٢)
حَذَاءُ تُمَلَّكُلُ أَنْ نَحْكُمَةَ	وَبِلَاغَةٍ ، وَتُدْرِكُ كُلَّ وِرْيَدِ (٣)
كَالطَّمْنَةِ النَّجْلَاءِ مِنْ يَدِ ثَائِرٍ	بِأَخِيهِ أَوْ كَالضَّرْبَةِ الْأَخْدُودِ (٤)
كَالدَّرِّ وَالْمَرْجَانِ الْفِ نَظْمِهِ	بِالشَّدْرِ فَوْعُنُقِ الْفَتَاةِ الرَّودِ (٥)
كَشَقِيقَةِ الْبَرْدِ الْمُنْمَمِّ وَشَيْبِهِ	مِنْ أَرْضِ مَهْرَةَ أَوْ بِلَادِ تَزِيدِ (٦)

(١) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ٣٩٧ وهو من قصيدة في مدح أحمد بن أبي

داود مطلعها :

أرأيت أيَّ سِوَالِفٍ وَرُودٍ  
عَنَّا لَنَا بَيْنَ اللَّوِيِّ فَزْرُودٍ

(٢) مثقفة القوافي : مقومة كالقناة .

(٣) حذاء : خفيفة السير ، يدر الوريد : يقطعه ويسفك دمه .

(٤) الطمننة النجلاء : الواسعة ، الضربة الأخدود : التي تشق الأرض .

(٥) الشذر ما يصاغ من الذهب والفضة يفصل بين حبات الدر ، الرود : الناعمة

(٦) شقيقة البرد : قطعتة التي شقت منه ، أرض مهرة : من نواحي اليمن ، بنو

تزيد : قوم من قضاعة ، المنمم : المنقوش

ولذا يصبح الشعر عند أبي تمام تغيير يعصف بالاشياء ويقتحم الأبعاد ،  
يقول (١) :

الشرق غرب حين تلحظ قصده      ومخالف اليمين القصي شام (٢)

وهو تغيير لا يتأتى إلا بتدوير الواقع تدويرا يلفى معالمه الأولى ويعطيه بعدا  
جديدا يولد فوق الشعر.

ومن هنا فالمعجم الشعري عند أبي تمام يستقطب علامات الحياة المتحركة  
المتغيرة المفيرة فهو كثير الالتحاح على ذكر السيل والمطر والبرق والحرب  
والسيف والفتح والارتحال والناقة والدهر والنار وجميعها تتسم بالحركة  
التي تنتزع طابع الإلف من الحياة المادية لتبعث فيها سمة الجدة والحداثة  
والخرابة التي تسترد بها الاشياء حياتها ، ذلك الإلف الذي ينتزع الحياة  
من الوجود ليحيله إلى قبر ساكن لا حركة فيه . (٣) :

راكد الهم كالزمانة والـ      بيت إذا ما ألفته رسم (٤)

وقد كان أبو تمام شديد النفور من المؤلف المعتاد المتكرر لأن التكرار والرتابة  
تسلب الشيء جماله وقيمه (٥) :

كل شيء غث إذا عاد

(١) الديوان بشرح التبريزي ج٣ ص ١٥٤ وهو من قصيدة في مدح المأمون

مطلبها :

د من ألم بها فقال سلام      كم حل عقدة صبره الإلصام ؟

(٢) مخالف اليمين : جمع مخالف وهو الناحية منه .

(٣) الديوان بشرح التبريزي ج٢ ص ٢٢٥ وهو من قصيدة في مدح الحسن بن

وهب مطلبها :

هل أثر من ديارهم دعس      حيث تلاقى الأجرع والوعس

(٤) الزمانه : الزمن الثابت الذي لا يتحرك .

(٥) الديوان بشرح التبريزي ١/٣٣٦ وهو من قصيدة في مدح ابن أبي داؤد مطلبها

سعدت غربة النوى بسعاد      فهي طوع الاتهام والانجاد

ولذا فالقصيدة لديه تصبح أكرم من أن تكون تكرارا وإعادة لما سبق ،  
يقول في وصف قصيدته (١) :

منزهةٌ عن السَّرَقِ المُوَرِّى      مكرمةٌ عن المعنى المصَادِ  
وعندئذ علينا الا ننتظر من شعر أبي تمام ان يكون توضيحا للاشياء أو تقريبا  
لها لان دور الشعر لديه أصبح نوعا من بث الغرابة في الحياة ومن هنا كان  
أبو تمام كثير الإلحاح على وصف شعره بالغرابة والبعد من ذلك قوله (٢) :

وغرائبٌ تأتيك إلا أنها      لصنيعك الحسن الجميل أقاربُ  
وقوله (٣) :

غرائبٌ لا وقت في فنائك أنسها      من المجد فهي الآن غير غرائبِ

- 
- ( ١ ) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ٣٨٢ وهو من قصيدة في مدح ابن  
أبي داود مطلعها :
- سقى عميد الحمى سبيل المهاد      وروض حاضر منه وبياد
- ( ٢ ) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ١٧٤ وهو من قصيدة في مدح ابن سعيد  
الشفري مطلعها :
- اني أتتني من لدنك صهيفةٌ      غلبت هموم القلب وهي غوالبُ
- ( ٣ ) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ٢١٤ وهو من قصيدة في مدح ابن دلف  
المجلى مطلعها :
- على مثلها من أربع وملاعببِ      أن يلبت مصونات الدموع السواكبِ

وقوله (١) :

يَخْدُونَ مَخْتَرَاتٍ فِي الْبِلَادِ فَمَا  
يَزَلْنَ يُؤْتِسِنَنَّ فِي الْآفَاقِ مَخْتَرَاتٍ

وقوله (٢) :

خَذَّهَا مَغْرِبَةً فِي الْأَرْضِ أَنْسَةَ  
بِكَلِّ فَهَمِّ غَرِيبٍ حِينَ تَفْتَسِرُ

وقد حمل الحاحه على ابراز قيمة الاغتراب وارتباطه بالتجدد أهد الشعراء النقاد أن يقول عنه ( لقد تقدم صا حكيم في هذا المعنى جميع من سبقه على كثرة القول فيه حتى لهب الاغتراب ) (٣) .

ودور الشاعر الأصيل يصبح عندئذ هو مقاومة الاعتياد على الأشياء بنزعها من الإطار الذي تؤلف فيه وغرسها في إطار آخر غير منتظر ولا متوقع ليدفعنا إلى تلقى الحياة وعناصرها تلقيا جديدا يمد إلى الانسان برأته الأولى التي كان يتلمس بها معالم الحياة على الأرض فتجلى له في أدق مظاهرها

- 
- (١) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ٢٣٨ وهو من قصيدة في مدح اسحاق ابن ابراهيم بن مصعب مطلقها :  
قلّ للأمير الذي قد نال ما طلبا  
ورد من سالف المعروف ما ذهبها
- (٢) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ٢٥٨ وهو من قصيدة في مدح محمد بن عبد الملك الزيات مطلقها :  
قد نابت الجزع من أروية النوب  
واست حقبت جدّة من ربعها الحقب
- (٣) المصولي : أخبار ابي تمام ص ٦٠

وأبسطها :

إِنَّ فِي الْقَتَادَةِ وَهِيَ أَبْخَلُّ أَيْكَةٍ  
شَرَّ وَإِنَّ غُصْنَ الزَّمَانِ نَضَارٌ (١)

\*\*\*

---

(١) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ١٦٧ وهو من قصيدة في مدح ابي سعيد مطلعها :  
لَا أَنْتِ أَنْتِ وَلَا الدَّيَارُ دِيَارُ  
خَفَّ الْهَوَى وَتَوَلَّتِ الْأُطَارُ

## الجناس والطباق

لم يخرج الجناس لدى نقاد الشعر وشراحه عن أن يكون مجرد زينة تجتلب لتحلية المعنى وتقريبه للنفوس ولذلك اشترطوا فيه ما يشترط في الزينة من الاقتصاد والبساطة وعدم التكلف وملاءمة المعنى وهينما أحسوا بكثرة عند بعض الشعراء لم يترددوا في رميهم بالتكلف والتصنع وإفساد المعنى بطلبه وتتبعه وما ذلك إلا لأن المعنى لديهم قائم في النفس مستقل عن الألفاظ التي تنزل منه منزلة الكساء من الجارية بينما ينزل الجناس من الألفاظ منزلة الحلية من الكساء كغيره من ضروب البديع الأخرى .

ومن هنا كانت التهمة التي أجمع عليها النقاد قديما وحديثا هي أن أبا تمام قد أسرف في طلب الجناس حتى وقع له الجيد والردى الذي لا غاية وراءه في القبح لأنه أحب الإكثار ولم يقنع باليسير الذي يسمح به خاطره ويقنع بغير تكلف ولا تعمل كما يقول ابن سنان (١) ، وذهب ابن الاثير إلى أنه أكثر من التجنيس في شعره فمنه ما قرب فيه فأحسن ومنه ما أتى مستقلا غثا باردا ، وبعد أن عاب ابن الاثير جملة من أبيات أبي تمام لما ورد فيها من الجناس قال : " وله من هذا الغث البارد المتكلف شيء كثير " (٢) ، أما الآمدي

(١) ابن سنان الخفاجي x سر الفصاحة ص ١٨٩ .

(٢) ابن الاثير : المثل السائر ج ١ ص ٣٤٦ .



فقد كان يرى أن أبا تمام قد استفرغ وسعه في هذا الباب وجد في طلبه واستكثر منه وجعله فرضه فكانت اساءته فيه أكثر من احسانه وصوابه أقل من خطئه" (١) .

ولم تخرج جل أحكام المحدثين عن هذه الأحكام فقد ذهب بعضهم إلى أن الجناس عيب لفظي يعتمد على الاشتقاق ولا يستند إلى غير التداخول الشكلي أو لعب بالمعاني ومهارة في استخدام مفردات اللغة المتحدة فسوى اللفظ المختلفة في المعنى (٢) ، ولذلك فهم يرون أن جناس أبو تمام على نوعين نوع حسن وهو قليل قرّطه النقاد وأثنوا على صانعه ونوع سيء وهو كثير جعل النقاد يثلبونه لما استقبح منه لدرجة أنهم كادوا يكفرون بالقليل الذي حسن فيه .

وهذا ظلت تهمة الإسراف في هذا الضرب من ضروب " الزينة " والتكلف فيه تهمة تلاحق ابا تمام عبر الأجيال المختلفة من النقاد العرب .

ومع أن أكثر النقاد والبلاغيين قد عدوا الجناس من باب المحسنات اللفظية إلا أن عبد القاهر الجرجاني التمس له وجهاً معنوياً يحمله عليه انطلاقاً من هيمنة المعنى النحوي على نظريته في النظم فقال " إن ما يعطى التجنيس من الفضيلة أمر لم يتم إلا بنصرة المعنى " (٣) وتلك النصرة إنما هي " حسن

( ١ ) الآمدي : الموازنة ج ١ ص ٢٨٥ .

( ٢ ) د . محمد مندور : النقد المنهجي عند العرب ص ٥١ .

( ٣ ) عبد القاهر الجرجاني : اسرار البلاغة ج ١ ص ١٠٠ .

الافادة مع أن الصورة صورة التكرير والإعادة " (١) . ففوق الجناس يوهمك الشاعر أو الكاتب أنه يعيد عليك نفس اللفظة ثم تفاجأ بأنه يقدم لك معنى جديدا فتصرف عن ظنك الأول وتزل عن هذا الذي سبق من التخيل وبهذا يكون ملوع الفائدة بعد أن يخالطك اليأس وحصول الريح بعد أن تغالط حتى ترى أنه راس المال (٢) ، وبهذا تؤول قيمة الجناس إلى ما يقوم به ممن تمكين للمعنى وتقوية له ولذلك ( لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقع معنيهما من العقل حميدا ) . ومن هنا رأى الجرجاني أن من الواجب على الشاعر أو الكاتب أن يقصد إلى استقصاء المعنى وأن يلتزم سجية الطبع فلا يفرط في البديع الذي ينزل منزلة الحلى والوشى والوشم والنقش لأنه " ربما طمس بكثرة ما يتكلفه على المعنى فأفسده كمن أثقل العروس بأصناف الحلى حتى ينالها مكروه في نفسها " (٣) .

وقد ذهب عبد القاهر إلى أن أبا تمام قد أسلم نفسه للتكلف فاستكسر من الجناس وأولع به وقد ضرب لذلك مثلا قوله : (٤)

(١) عبد القاهر الجرجاني : المصدر السابق ج ١ ص ١٠٩

(٢) المصدر نفسه ج ١ ص ١١٠

(٣) المصدر نفسه ج ١ ص ١٠١

(٤) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ١٢٩ وهو من قصيدة في مدح الحسن

ابن وهب مطلقها :  
 لَمَّا سُرَّ الْحَسَنُ بِنِ وَهَبِ اطِّيبُ وَأَمْرٌ فِي حَنِكِ الْحَسُودِ وَأَعْدَبُ .

ذَهَبٌ بِمُذْهِبِهِ السَّمَاةُ فَالْتَوَتْ      فِيهِ الظُّنُونُ أَمْ ذَهَبٌ أَمْ ذَهَبٌ (١)

وانتقد مقاعلا " لم يزدك بمذهب ومذهب على أن أسمعك حروفا مكررة — روم لها فائدة فلا تجدها إلا مجهولة منكرة " (٢) والفائدة عند الجرجاني لا تخرج عن تأكيد المعنى أو تحليته وتزيينه .

والإشكال إنما جاء من عدم الاعتداد باللفظ، والعبور منه إلى المعنى، والنظرة الصحيحة الحديثة للشعر، وهي ما تؤيده نظرية النقد الحديث، إنما تبدأ من الاعتداد باللفظ باعتباره بنية رمزية صوتية ومن هنا فإن العلاقات بين الألفاظ لا تقتصر على بعدها الدلالي الذي ينبع من مضمون الكلمة بل إنها قد تنطلق من الجرس الصوتي لها، ذلك أن الكلمات في الشعر عبارة عن ومضات تسرى في تيار متصل وإيحاءات متلاحقة يتولد بعضها من بعض، والشاعر يحيا في الألفاظ تحيط به من كل جانب تتجاذبه ويفضى به بعضها إلى بعض ويسلمه كل منها إلى الآخر وتصبح مهمته — باعتباره شاعرا — أن يتابع إيحاءات الكلمات وما يتولد عنها وأن يستغل القوة الإيحائية لجرس الألفاظ فيولد المعاني المختلفة التي تمكنه منها ثقافته باللغة وأدراكه لأسرارها،

(١) " ذهب بمذهبه " تحتمل وجهين ضم الميم وفتحها فإذا ضمنت فالمعنى ذهب بشيابه المذهب و إذا فتحت فالمعنى ذهب بطريقة — واسلوبه، " أمذهب أم مذهب " أي اخلق هو أم مذهب .  
(٢) عبد القاهر الجرجاني : اسرار البلاغة ج ١ ص ١٠٠ .

وأبو تمام في البيت الذي عابه عليه الجرجاني والآمدي وابن المعتز (١) وسواهم وهو قوله :

ذَهَبَتْ بِمُذَهَبِهِ السَّمَاةُ . . .

إنما يحيا في لفظ " ذهب " فيترامى به هذا اللفظ وما ينطوى عليه من الفناء والتلاشي إلى تلك الثياب المذهبة التي تذهب من بين يدي الكريم حينما يمنحها لسائله والذهب يقتض معنى الذهاب والفناء ، ثم تلتوى به الظنون لتفضى به إلى الجنون يترامى في لفظ المذهب الذي تذهب القصص إلى أنه أحد ولد الشيطان يعرض للمتطهرين فيوهمهم أن طهارتهم فاسدة فيعيدونها (٢) وبهذا تؤول السماحة إلى نوع من الإمعان في التطهر والحرص عليه إمعانا يتجاوز حد ود المعقول والمألوف .

( ١ ) الجرجاني : اسرار البلاغة ج ١ ص ١٠٠ ، الآمدي : الموازنة ج ١ ص :

٢٨٥ ، ابن المعتز : البديع ص ٣٥ .

( ٢ ) قال المعري في شرحه للمذهب : " من قول العامة بفلان مذهب إذا كان يلح في الشيء ويفرى به وأكثر ما يستعمل ذلك في الطهارة . يقال بفلان مذهب إذا كان يتطهر ثم يظن أن طهارته لم تكمل فيعيد هـا وذلك يعرض للقراء والمتنسكين كثيرا . ويجب أن تكون هذه الكلمة حدثت في الإسلام لأنهم رووا حديثا مرفوعا فيه ذكر أولاد سبعة للشيطان أحدهم يسمى المذهب وهو الذي يعرض للمتطهرين فيوهمهم أن طهارتهم فاسدة فيعيدونها وفي بعض الأخبار التي تذكر على ال معنى التعجب منها : أن عدنان أبا معد كان له ابن يقال له الضحاك وكانت أمه مسن الجن وأنه لحق بأخواله فصار شيطانا وهو الذي يسمى المذهب يعرض للناس في الطهارة ( الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ١٢٩ ) .

والبيت بعد ذلك ينتزع من الكرم الجانب المأساوى فيه حينما يرتبط  
الكرم بالمال الذى تعبت به العطايا حتى ينتهى ذلك الجانب الذى انبثق  
منه "الفصيل المهزول" و"الكلب الجبان" و"الرماد الكبير" وجميعها  
تحمل معانى الغنى الذى يؤول الى فقر ويرتبط ارتباطا وثيقا بالذهاب والفناء (١)  
ولذلك يلتقى الكريم فى ذهن أبى تمام ، وقد وقف صامدا وسط الفناء الذى  
يحيط به ، بالبارق يشق دأكن السحب ، والكوكب يبهتك دياجير الظلام ،  
ولهذا ترددت أصداء النكبة الجلل والحادث الداجى فيما تبع هذا البيت  
من أبيات يقول فيها :

ذَهَبَتْ بِمَذْهَبِهِ السَّمَاحَةُ فَالْتَوَتْ	فِيهِ الظُّنُونُ أَمْ ذَهَابَ مَذْهَبُ
وَرَأَيْتُ غَرَّتَهُ صَبِيحَةَ نَكْبَةٍ	جَلَلْتُ فَقَلْتُ أَبَارِقُ أَمْ كَوَكَبُ
مَتَعْتُ كَمَا مَتَعَ الضُّحَى فَوْ حَادِثِ	دَاجٍ كَأَنَّ الصَّبْحَ فِيهِ مَفْسِرُ

...

( ١ ) تتضح لنا هذه الرؤية بوضوح فى قوله :  
لَا تُتَكْرَى عَطَلُ الْكَرِيمِ مِنَ الْغِنَى فَالسَّيْلُ حَرَبٌ لِلْمَكَانِ الْعَالِيِ  
فقد التقت فى ذهن أبى تمام مأساة الكريم بمأساة السيل وما ينطوى  
عليه من تدمير للحياة وعبث بها فى الوقت الذى ينتظر منه الغيـر  
والنماء . ومن هنا يلتقى السيل بالكريم فكلاهما حياة تؤول إلى موت  
وغنى ينتهى الى فقر .

ومما عابه عليه المسكرى والآمدى (١) وسواهما قوله (٢) :

إِنَّ مِنْ عَقِّ وَالِدَيْهِ لَمَطْمُونٌ      وَمِنْ عَقِّ مَنْزِلًا بِالْمَعْقِيقِ

وقد عدوه من التجنيس الذى بلغ الفاية فى الركافة والبشاعة والمهجانة وذلك أنهم تلمسوا فيه معنى أصليا أوليا حدث منه الألفاظ محل الزينة فلم يجدوه ، غير أن من شأن الاعتداد بألفاظ البيت واعادة قراءته فى جملة الأبيات التى ورد فيها من شأنه أن يكشف لنا أبعاد الرؤية التى تحرك كلماته ، يقول أبوتمام :

كَيْفَ وَالِدِ مَعِ آيَةِ الْمَعْشُوقِ	مَاعَهْدَنَا كَذَا بَكَاءَ الْمَشُوقِ
أَنْ يَكُونَ الرَّفِيقُ غَيْرَ رَفِيقِ	فَأَقْلًا التَّعْنِيفِ إِنَّ غَرَامَا
فِي دَمْعِ الْفِرَاقِ غَيْرِ لَمِيقِ	وَاسْتِمِيحَا الْجَفْوَفِ دَرَّةَ دَمْعِ
وَمِنْ عَقِّ مَنْزِلًا بِالْمَعْقِيقِ	إِنَّ مِنْ عَقِّ وَالِدَيْهِ لَمَطْمُونٌ
فِي مَحَلِّ الْأَنْيَقِ مَعْنَى الْأَنْيَقِ	فَقَفَا الْعَيْسَ مَلَقِيَاتِ الْمَثَانِسِ

والذى نلاحظه بآدى ذى بدء هو أن حرف القاف هو الصوت المحرك لهذه الأبيات . فكما انه كان بجرسه الفخم بشكل القرار الذى تنتهى إليه أصوات كل بيت فقد كان كذلك يتردد فى ثنايا الأبيات بصورة جليلة ، وحسبه أنه تردد خمس عشرة مرة فى الأبيات الخمسة الأولى السالفة وظل مسيطرا على القصيدة بكاطها يتجلى مرتين او ثلاثا أو أربعا فى كل بيت منها .

( ١ ) المسكرى : الصناعتين ٣٤٤ ، الآمدى : الموازنة ج ١ ص ٢٨٥ .  
 ( ٢ ) الديوان بشرح التبريزى ج ٢ ص ٤٣١ ، وهو من قصيدة فى مدح محمد بن يوسف مطلعها :

مَاعَهْدَنَا كَذَا نَحِيبَ الْمَشُوقِ      كَيْفَ وَالِدِ مَعِ آيَةِ الْمَعْشُوقِ

ونلاحظ كذلك أن فكرة العقوق الذي يتوجه إلى الوالدين والمنـزل وما يشتمل عليه من انكار لما يجب أن يكون وتكرره تطالعنا من بد \* القصيدة في صورة انكار النحيب على المشوق مع أنه من علامات الحب والوله ، وفي صورة الرفيق الفظ العنيف مع أنه مأخوذ في الأصل من الرفق واللين ، ولذلك دخلت شبهة الزيف على الدمع لانه ورد في هذا الجوا المشهون بالتناقضات فاشتراط فيه أن يكون عريفا وليس بدعى لصيق .

والصلة بين الوالدين والمنزل صلة وثيقة تمد جذورها إلى تلك الصلة العريقة بين الأم والأرض حينما تتراءى الأرض في نظر الإنسان الأول الشاعر أما رؤى وما تحتضن البشر أحياء وأمواتا فمنها خلقوا وإليها يعودون .

وارتباط العقيق بالعقوق يمتد من الجرس الصوتي للفظتين إلى الأصل اللغوي للعقيق الذي هو اسم لكل مسيل ماء لأنه مأخوذ من عق السيل للأرض ، أى شقه لها وفتكه بها ، والأصل في العقوق كما قال الخليل الشق وإليه ترجع فروع الباب . (١)

وقد كان من أهم سمات سا كنى العقيق أنهم قد عقوا الشاعر لأنهم :	
هَمْ أَمَاتُوا صَبْرِي وَهُمْ فَرَّقُوا نَفَّ	حَسِي مِنْهُمْ فِي أَثْرِ ذَاكَ الْفَرِيقِ
أَنَّ فِي خِيَمِهِمْ لَمَطْعَمَةَ الْحِجَّةِ	لَمِينِ وَالْمَتْنُ مَتْنُ خُوطِ وَرِيقِ
وَهُوَ لَا عَقْدٌ وَدَّهَا سَاعَةَ الْبَيْتِ	مِنْ وَلَا عَقْدٌ حَصْرَهَا بِوَيْثِيقِ

( ١ ) ابن فارس : معجم مقاييس اللغة ج ٤ ص ٣

( ٢ ) مطعمة الحجلين : أى خدلة الساق فكان حجلها قد أطمع فهو ممتلىء

وريق : مورك .

ومن هنا تتولد المفارقة في لغة البيت فالمنزل بالعقيق وأهله عـقـوا  
الشاعر فأخذ فوا عهد ه وخانوا وده ومع ذلك يجر عقوقه لهم عليه اللـمـن  
فيقترن بعقوق الوالدين اللذين يرأمانه ويرعيانه ، ولغة المفارقة تتضح أيضا  
في كثير من أبيات القصيدة إن نلمسها في حوار الشاعر مع عاذليه في الأبيات  
الأولى ثم يتجلى أشد التجلى في قوله :

ناصحٌ وهو غيرُ جدِّ ناصِحٍ      مشفقٌ وهو غيرُ جدِّ شَفِيقِ  
بَرٌّ حتَّى عَقَّ الأَقارِبَ إنَّ الـ      جَرَّ بالدين تحتَ ذاكِ العقوقِ

ولعل شدة المفارقة في هذين البيتين دفعت الشراح إلى طرفي النقيض فسـى  
شرحهما ، فذهب بعضهم إلى أنه وصف الأمير بأنه ناصح للإسلام غير ناصح  
للكفر مشفق على الاسلام غير مشفق على الكفر . وقد أقام في نحر الأعداء وأطال  
المهد حتى صار ذلك عقوقا واثما وهو بر في اللعز وجل (١) ، بينما ذهب  
البعض الآخر إلى أنه وصف للاسير الذي كان ينصح قومه بالهرب والفرار وهو  
غير ناصح في الأصل لأنه غادر وكافر وقد دل على عورات قومه فعقمهم وبر نفسه  
لأنه سلم بدلالته تلك . (٢)

(١) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٤٣٨ .  
(٢) الديوان بشرح الصولي ج ٢ ص ١٣٧ .



وإذا أعدنا قراءة الأبيات الخمسة الأولى وتتبنا الحوار الدائر بين الشاعر وعازليه (١) أدركنا أن الشاعر في البيت الرابع الذي عابه عليه النقاد يقرن بين عقوق الوالدين وعقوق منزل الأعبة في محاولة منه لإقناع عازليه بأنه لم يخرج عما يجب حينما بكى واستبكى واستوقف على أطلال الأعبة لان كل ذلك ينزل منزلة البر الذي لا ينفصل عن بر الوالدين يدراً به الانسان تهمسة العقوق وما تستوجهه من اللعن .

( ١ ) كان المعري قد ذهب في شرحه للبيت الأول من هذه القصيدة إلى أنه من باب حوار الشاعر لنفسه فقال : " إن الشاعر قد أنكر على نفسه النحيب ثم قال : كيف لا انتحب والمعشوق قد بكى " ( الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٤٣٠ ) . وهذا الشرح يكون المعري قد فصل هذا البيت عن الأبيات التالية التي خاطب فيها الشاعر صاحبيه غير أن الخارزنجي كان أقرب إلى الصواب حينما أخرج البيت على أنه من باب حوار الشاعر مع عازليه فبعد أن أورد الشرح الذي ذهب إليه المعري قال " ويجوز أن يكون معناه ردا على عذاله الذين قالوا له أقصر من بكائك واخفص صوتك فرد عليهم فقال : مانحيب المشوق على مسامتصمون وكيف يكون كذلك وإنما علامة المشوق نحيبه وكثرة بكائه وغزارة دمه فأقلوا بتمعني على عذلي على ماترون من ذلك واسعداني عليه كما قال في البيت الذي يليه، وهو أصوب عندي " ( الديوان بشرح الصولسي ج ٢ ص ١٢٢ ) . وهذا يكون الخارزنجي قد حافظ بشرحه هذا على وحدة الأبيات وترباطها .

وقد كان عبد القاهر يرى أن أبا تمام قد أسلم نفسه للتكلف لأنه كان يحرص على أن يشتق تجنيسا ويعمل بدعما من اسم كل موضع يحتاج إلى ذكره في شعره (١) ، غير أن العلة - في الحقيقة - ليست رغبته في التجنيس وزخرفة شعره بالبديع ولكن البنية الصوتية لاسماء الأماكن لا تلبث أن توقظ في ذهنه سلسلة من الألفاظ تتجاذبها مع هذه الأماكن بنيتها الصوتية وجرس موسيقاها ومن هنا لا يظل اسم المكان مجرد صوت أجوف لا معنى له سوى أن يحمل الإشارة إلى ذلك الموضع وإنما يفد ومحتضنا لدلالة خاصة به في ذهن الشاعر ، وهذه الدلالة هي التي ترفعه إلى المستوى الشعري الجديد الذي يكتسبه من خلال علاقات الكلمات في تركيب الشعر ، وقد لمسنا ذلك فيما فجره أبو تمام في لفظ " العميق " من أبعاد شعرية كما يمكننا أن نلمسه في سواه من الأبيات التي عابها عليه النقاد كقوله (٢) :

وأهل موقان إذ ما قوا فلا وزر  
أنجاهم منك في الهيجا ولا سنسد  
وقوله (٣)

- (١) عبد القاهر الجرجاني : اشرار البلاغة ج ١ ص ١٠٧ .  
 (٢) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٢٠ وهو من قصيدة في مدح محمد بن يوسف مطلعها :  
 يا بعد غاية مع العين إن بعد وا هي الصباة طول الدهر والسهد  
 (٣) الديوان بشرح التبريزي ج ٣ ص ١٦٩ وهو من قصيدة في مدح اسحاق بن ابراهيم مطلعها :  
 اصفي إلى البين مفترا فلا جرما أن النوى أسارت في قلبه لهما

قَرَّتْ بِقِرَانِ عَيْنِ الدِّينِ وَانْشَرَّتْ بِالْأَشْرَتَيْنِ عِيُونَ الشَّرْكِ فَاصْطَلِحَا

والخلاصة أن الجناس لا ينزل من المعنى منزلة الزينة لأن المعنى ليس شيئاً سابقاً عليه وإنما هو نابع من خلاله مستخلص من العلاقات بين ألفاظه ، وأن ظاهرة الجناس إنما تدل على قدرة الشاعر على استفلال القوة التعبيرية في الألفاظ حيث تمكنه ثقافته باللغة وإدراكه لأسرارها من متابعة إيحاء هذا الجرس مقتنصاً أدق العلاقات كاشفاً الأسرار الخبيثة في هذه الكلمات .

\*\*\*

لم تخرج وظيفة الطباق عند النقاد القدماء عن وظيفة الجناس ، فإذا كان الجناس محسناً لفظياً للشعر ، فقد كان الطباق محسناً معنوياً له فلا يزيد عن كونه زينة وحلية تضاف إلى المعنى فتقربه إلى النفوس وتحببه إلى القلوب ، ومن هنا اشتراطوا فيه ما يشترط في الزينة من البساطة والاقتصاد والبعد عن التكلف وضرورة ملائمة المعنى ولذلك استنكروا كثرتة في شعر أبي تمام فذهبوا إلى أنه قد قصد إليه قصداً وتعمدته تعمداً حتى أفسد به شعره وخرج عما يقتضيه عمود الشعر من البعد عن الاغراق في الصنعة وتكلف البديع ، وقد عقد الأمدى فصلاً في الموازنة تعرض فيه لما يستكره للطائي من الطباق قال فيه انه لو اقتصر على ما اتفق له دون التكلف لتهدب عظم شعره وسقط أكثر ما عيب عليه . (١)

(١) الأمدى : الموازنة ج ١ ص ٢٨٩ ، ٢٩٠ .

وقد وافق الامدى فيما ذهب اليه أكثر النقاد ، وظلت النظرة إلى الطباق لا تخرجه عن كونه " مجرد مقابلات بين المعانى فهو أحد طرق الأداء التسي تتعلق بالشكل ولا تمس جوهر الشعر فى كثير " (١) . وظلت التهمة التسي تطارد أبا تمام فى مختلف العصور هى أنه قد استكثر من هذه الشكليات حتى طفت على شعره فهو " يقترب من القبح ويبتعد عن الحسن عندما تزدهم نفس البيت الواحد مجنوعة من الظواهر البلاغية فتجعل المعنى يتوارى وراءها فاننا قدّر للبيت الواحد أن يكون من المعانى التى غاص عليها أبوتام ثم كساها بهذا الثوب المزركش بالبديع حمل قارمه ما لا يطيق من تذبذب الفكر بين المعنى والقالب الذى أبرز فيه المعنى " (٢) .

والحق يفة أن الذى يؤدى إلى تذبذب الفكر إنما هو البحث عن معنى تنزل منه الألفاظ منزلة الكساء بينما هو فى منظور النقد الحديث لا يخرج فى حق يقته عن جملة العلاقات بين الألفاظ نفسها وليس شيئاً خارجاً عنها ، وإذا كانت حركات الألفاظ على المستوى الصوتى تؤدى إلى تداعى المتشابهات فيما عرف بظاهرة الجناس فإن هذا الانسجام والتماثل لا يلبث أن يؤول إلى تضاؤلات فى تجاذب الكلمات على المستوى الدلالى لها ما يؤدى إلى ظهور ما عرف بالطباق وبعبارة أخرى فإن الكلمة كما تستدعى كلمة أخرى تتسجم معها

( ١ ) د . محمد مندور : النقد المنهجي عند العرب ص ٥٢ .

( ٢ ) د . محمد الريدوى : الفن والصنعة فى مذهب أبوتام ص ٦٢ .

في جرسها وأصواتها فانها كذلك قد تستدعي تقيضها والمضاد لها في بعدها الدلالي .

وذلك أن من أهم سمات العقل الانساني أنه يتحرك من الشيء إلى الشيء نقيضه بحثا عن وحدة كلية من شأنها أن توجد بين هذه النقائص وتؤلف بينها ، وقد كان تفكير أبي تمام قائما على مراعاة التضاد في أغلب الأمور ولذا ذهب أحد النقاد المعاصرين إلى القول أنه يصح أن ينعى في العصر الحاضر بكونه جدليا دياليكتيكيا إن يجمع غالبا بين الأضداد والعناصر المتغايرة المتنافرة (١) ، وقد تحدث ناقد آخر عن كنه الفاعلية الشعرية عند أبي تمام وديناميكيته فذهب إلى أنها تستقى من تصور للوجود على أنه شبكة من علاقات التشابه والتضاد وأن تميز الفاعلية الشعرية لديه أنها لا تؤكد التشابه المطلق وتعمل من خلاله على تنمية البنية الشعرية بل تؤكد التضاد أيضا ثم إنها لا تنمي خيوط التشابه في عزلة عن خيوط التضاد بل إنها تطرح التشابه والتضاد بنية واحدة وتعمل من خلال شبكة العلاقات التي يؤسسها تضاد التشابه بالتضاد وتفاعله معه وهذه الجدلية العميقة في تصور أبي تمام للوجود هي عنوان حداثة وسر تميزه . (٢)

(١) د . عبد الكريم اليافى : جدلية أبي تمام ص ٦٦ .  
 (٢) د . كمال ابوديب : جدلية الخفاء والتجلى ص ٢٤٩ .

ومن هنا نرى أن الطباق ليس مجرد زينة تضاف إلى المعنى لتحليلته وتجميله وإنما هو عنصر أصيل في تفكير أبي تمام وسمة من أهم سمات الرؤية الشعرية لديه ، تتضح معالمها فيما يرويها لنا ابن رشيق عن أحد أصحاب أبي تمام انه قال : استأذنت على أبي تمام - وكان لا يستتر عني - فأذن لى فدخلت فإذا هو في بيت مصهرج قد غسل بالماء يتقلب يمينا وشمالا فقلت : قد بلغ الحر <sup>منك</sup> بيلفا شديدا ، قال : لا ولكن غيره ، ومكث كذلك ساعة ثم قام كأنما أطلق من عقال ، فقال : الآن وردت ثم استمد وكتب شيئا لا أعرفه ثم قال : أتدرى ما كنت فيه منذ الآن ؟ قلت كلا ، قال : قول أبي نواس :

كالدهر فيه شراسة وليان

أردت معناه فشمس على حتى أمكن الله منه فصنعت :  
 شَرَسَتْ بِلْ لِنْتِ بِلْ قَانَيْتَ ذَاكَ بَذَا فَأَنْتَ لَشَكِّ فَيْكَ السَّهْلُ وَالْجَبَلُ  
 ولعمري لو سكت هذا الحاكي لنم هذا البيت بما كان داخل البيت لأن الكلفة فيه ظاهرة والتعمل بين" (١) .

فالشعر عند أبي تمام - كما يتضح لنا من هذه القصة - ضرب من المعاناة والمكابدة ومجاهدة النفس لا يقتنع فيه الشاعر بيسير المعاني وسهل الأفكار ولا ينتظر من الأبيات أن تنتال عليه انشبالا بل يعمد إليها عمدا فيظلل يحاورها ويداولها حتى تستسلم له وتسلم له قيادها ، والذي أوقف أبا تمام فسى

( ١ ) ابن رشيق : العمدة ج ١ ص ٢٠٩ .

بيت أبو نواس إنما هو هذه الجدلية التي يتسم بها الدهر حينما يجمع بين نقيضين ويؤلف بين ضدين هما الشراسة واللين إلا أن هذه الجدلية تتخذ بعدا جديدا لها في بيت أبي تمام تتمثل فيه صفات الفكر الجدلي من حيث طرح الفكرة ثم نقضها ثم جمع الفكرة والنقيض مما يدعو بالتركيب (١) ومن هنا يصبح من أهم سمات الرؤية الشعرية عند أبي تمام أنها تتلمس التماثل والانسجام من خلال التنافر والتضاد ، وهذا أصبح شعره مجالاً لإعادة تركيب الأشياء التي تبدو متنافرة للوهلة الأولى ، وقد أشار في بعض شعره بما يتسم به مدد وحيه من مجد يجمع بين الأضداد فقال (٢) :

قَدْ بَشْتَمْتُمْ غَرَسَ الْمَوَدَّةِ وَالشَّحْنِ	لِ فِي قَلْبِ كُلِّ غَائِبٍ وَمَكَانٍ (٣)
أَبْفَضُوا عَزْمَكُمْ وَوَدَّ وَانْدَاكُمْ	فَقَرَّوْكُمْ مِنْ بَغْضَةٍ وَوَدَّانٍ (٤)
لَا عَدَمْتُمْ غَرِيبًا مَجْدًا رِبْقَتُمْ	فِي عَرَاهُ نَوَافِرَ الْأَضْدَادِ (٥)

ففرابة المجد وتفرده إنما تأتي له من خلال هذا الجمع بين النوافر والأضداد وقد كان أبو تمام حريصاً في شعره على اقتناص مظاهر التضاد بين

- ( ١ ) د . عبد الكريم الياقوت : جدلية أبي تمام ص ٥٦ .  
 ( ٢ ) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ٣٦٨ وهو من قصيدة في مدح أحمد بن أبي داود مطلعها :  
 سَعِدَتْ غَرَبَةُ النُّوَى بِسَمَاءِ  
 فَهِيَ طَوْعُ الْإِتْهَامِ وَالْإِنْجَامِ  
 ( ٣ ) يقال قرى فهو قار إذا نزل القرى .  
 ( ٤ ) قرؤكم من القرى وهو الطعام .  
 ( ٥ ) ربقتم : شددتم واثقتم .

الاشياء فكان يقيم الوجود في شعره أزواجا متقابلة تربط بينها علاقة جدلية يتم من خلالها الكشف عن ملامح الانسجام من خلال التنافر وربما عمدت هذه الرؤية الشعرية لديه إلى التسلط على ما يبدو وللوهلة الأولى منسجما ففضحت مكان التنافر فيه وأقامت منه أجزاء متقابلة متضادة ، وقد كشف لنا التحليل البنائى للأبيات المشكلة في شعر أبى تمام في هذه الرسالة عن أنه لا تظهر لديه للأشياء قيمة إلا إذا اقترنت بأضدادها ، ولذا كانت كل سمة يتعرض لها تقابلها سمة أخرى تناقضها صراحة أو ضمنا وكأنا لا يتأتى اثبات لشيء إلا بنقض ما يقابله أو اسقاطه ، وأن تحديد أبعاد الأمور لديه لا يتأتى إلا من خلال علاقتها الضدية بالأشياء الأخرى .

وفي ضوء هذه الجدلية لا تعرف الأشياء عند أبى تمام حدودا ثابتة صارمة تفصلها عن سواها بل تنتظمها حركة فعالة نشطة تتدفق منها الأشياء بعضها على بعض فتلتقى لتفترق وتفترق لتلتقى وتتقارب لتتباعد وتتبعاعد لتتقارب حتى أصبحت الكلمات - كما يقول الدكتور الياقوب - لا تؤدي دلالتهما ومعانيها بالضبط بل تطمح إلى شيء آخر ينبعث من مراعاة النظائر والأضداد بينها فالمعنى الشعرى العام لا يحصل من اتصال الدلالات الجزئية بعضها ببعض بدقة ولطف واستمرار بل من تقاطع هذه الدلالات تقاطعا عنيفا متضادا في كثير من الأحيان (١) .

(١) د . عبد الكريم الياقوب : جدلية أبى تمام ص ٤٠ .



وقد كان مما عيب على أبي تمام قوله (١) :

لما استحضر الوداع المحض وانصرفت  
رأيت أجمل مرثى وأقبحه  
أواخر الصبر إلا كاظما وجمما  
مستجمعين لى التوديع والعنما

فذهب الأمدى إلى أن هذا خطأ لأن إشارة المحبوب بالتوديع لا يستقبلها  
إلا أجهل الناس بالحب وأقلهم معرفتبالفزل وأغلظهم طبعها وأبعدهم فهمها (٢)

إلا أن إعادة قراءة هذين البيتين في إطار سياق الأبيات التي وردت فيها  
من شأنه أن يكشف لنا أبعاد الرؤية الشعرية عند أبي تمام فيها فلا يمسود  
المعنى مجرد استحسان للإصبع واستقباح لإشارتها بالتوديع كما فهم الشراح  
من قوله :

أصغى إلى البين مفترًا فلا جرما  
أصغى سرهم أيام فرقتهم  
نأيا فظلتلوشك البين مقلتته  
أظله البين حتى أنه رجس  
أما وقد كتمتهن الخدور ضحسى  
لما استحضر الوداع المحض وانصرفت  
أن النوى أسارت في قلبه لَمَمًا (٣)  
هل كنت تعرف سرايورث الصمما  
تندى نجيمًا ويندى جسمه سقمًا  
لومات من شغله بالبين ما علمنا  
فأبعد الله ما بعمدها اكتنما  
أواخر الصبر إلا كاظما وجمما (٤)

- (١) الديوان بشرح التبريزى ج ٣ ص ١٦٧ وهو من قصيد تقى مدح اسحاق بن ابراهيم .
- (٢) الأمدى : الموازنة ج ١ ص ٢٣٠ .
- (٣) أسارت : أبقت ، لَمَمًا : جنونا .
- (٤) الكاظم : الذى يكظم الفيظ من الكظم وهو الخفق والتضييق . وجمما : حزينا كارها .

رَأَيْتَ أَحْسَنَ مَرثِيٍّ وَأَقْبَحَ حَسَنِهِ  
فَكَانَ شَوْقِي يَتَلَوُّ الدَّمْعَ مُنْسَجِمًا  
صَبَّ الْفِرَاقُ عَلَيْنَا صَبًّا مِنْ كَثَبٍ  
عليه اسحاقُ يَوْمَ الرَّوْعِ مُنْتَقِمًا  
مستجمعين لي التوديع والعنما (١)

يكشف أبوتمام الأفق الشعري لأبعاد الرؤية حينما يهتف بسامعه قائلاً  
" هل كنت تعرف سرا يورث الصمما " فهذا شيء غير ممكن وعلى العكس مما  
جرت به العادة لأن الناس - كما يقول المرزوقي - يخافون الصم من الأصوات  
الغليظة والهدات الفظيعة التي تجرى مجرى الصواعق (٢) ، وهذا يعنى أننا  
أمام كون شعري جديد لا يقوم إلا في الشعر وفي هذا الكون فقط يصبح من شأن  
السرا أن يورث الصم وهذا نرى أن الوجود الشعري للأشياء لا يخالف الوجود  
الواقعي لها ويخايره فحسب وإنما يضاهاه ويتنافر معه كذلك حتى يصبح دور  
الفاعلية الشعرية هو تغيير الأشياء تغييراً يبلغ حد انتقالها للنقيض لها ،  
ومن هنا كان من أهم سمات الأبيات السالفة أنها تدخل بليلة حادة وعنيفة  
على الحواس لتشويش عالم المحسوسات والارتقاء من خلال ذلك إلى أفق  
شعري يتم من خلاله الكشف عن التجربة الجديدة الشعرية ، ولذا فالحواس  
تتبادل أوارها وتلبس بوظائف أخرى ليست من وظائفها في المعتاد .

(١) العنم : نبت أحمر .

(٢) الديوان بشرح التبريزي ج ٣ ص ١٦٦ .

ففى هذه الابيات ثمة تجل لحاستين هما السمع والبصر ، غير أنه من الملاحظ أن السمع يحتل مساحة أوسع ويلعب دورا أوضح بينما يتوارى البصر فلا يظهر إلا فى البيت السابع ذلك أن وقوع الشاعر فى ظل البين من شأنه أن يحجب عنه الرؤيا ويحدث له ما يشبه التعميم والاضطراب فيها وفى تظليل البين للشاعر نوع من عزلة عن الأشياء فهو أشبه ما يكون بالستار يفصله عن الآخرين وفيه ما فيه من فتك وقتل معنوى له حتى أنه " لومات ما علما " لأن البين نفسه ضرب من الموت :

اظله البين حتى أنه رجسلاً      لومات من شغلته بالبين ما علماً

والمفارقة تتجلى فى علاقة البين بالظل ذلك أن البين يعنى الفراق والزوال ، بينما يعطى الظل فكرة لإقامة والثبات . وهذا يصبح من شأن لغة المفارقة هذه أن تحقق الاحساس بتجربة البين فتمنحه كثافة وعدا مكائيا وتتنزع منسه فكرة الحركة والانتقال لتفرس فيه سمة الثبات والديمومة فيصبح معاناة مستمرة دائمة .

وإذا كان التعميم الذى أحدثه البين وظلاله للرؤيا عند الشاعر قد أضعف لديه من حاسة الابصار فإن حاسة السمع لا تلبث أن ترهف وتشتد لأنها تصبح وسيلته المتبقية لتحقيق ذاته من خلال تواصله مع ما يحيط به فمنذ بداية القصيدة نجد أن الشاعر " يصفى إلى البين " وهذا نجد أن تلقى تجربة البين يتم خلال قناة جديدة هى الاصفا فهو يعايش المشكلة من خلال هذه الحاسة وعندئذ فان الأشياء تكتسب وجودها خلال هذا السمع وهسو

دون شك وجود غير مكتمل لغياب القنوات الأخرى للإدراك ومن هنا تتولد فكرة السر وهو الفضلة فالنوى لا يترك عنده إلا بقية من جنون ، والجنون إنما ينبعث من تسلط البين والنوى على الشاعر تسلطاً يحجب عنه الرؤيا الكاملة للأشياء فهو لا يعلم شيئاً لشغله بالبين عما سواه ويلتقى الجنون بالبين والنوى في أن كلا منها يهدد الوجود الإنساني للشاعر وينتقص منه (١) .

أَصْفَى إِلَى الْبَيْنِ مَفْتَرًا فَلَا جَرَمًا      أَنَّ النَّوَى أَسَارَتْ فِي قَلْبِهِ لَمَّا

غير أن حاسة السمع التي ترهف حتى تلتقط السر لا تلبث أن تسقط هي الأخرى حينما يورثه هذا السر الصمم ، وهينما يصبح الصمم ضرباً من الإرث فإنسه عندئذ ينزل منزلة جزء الإنسان بما جنت يداه فيجسد فكرة الحقوة وينتظم في سلك واحد مع حالة الاغترار التي وردت في البيت الأول وتعبير " لا جرم " التي توضع موضع الشماتة واستحقاق المصاب لمصيبته (٢) وذلك أن هذه المعاناة ليست سوى نتيجة الاصفاء إلى البيت ، والاصفاء فعل إرادي فكأنما الشاعر يغمر نفسه في المعاناة ويخصسها في هذه التجربة لاستحضار رؤية

- ( ١ ) قتل الشراح نهي الكلمة الشاعرة في هذا التركيب " اصفى إلى البيت " حينما قالوا بأنه كان غافلاً عما هم فيه غير مخطر حالهم ببالة مفترًا بما حصل له من الوصال فاتفق أن اصفى إلى سرهم في ذلك ووقف على نيتهم في النوى فحدث في عقله عن النوى المعزوم عليها خيال وفي أنه عن سرهم المكتوم وكلامهم الخفى صم . ( الديوان بشرح التبريزي ج ٣ ص ١٦٦ .
- ( ٢ ) الديوان بشرح التبريزي ج ٣ ص ١٦٦ .

جديدة للأشياء وهذا ما يفسر لنا حالة التمزق التي تسيطر على ضمائر الأبيات فتارة تبدو والأنا واضحة تتحدث عن نفسها وتارة أخرى يجرد الشاعر من نفسه شخصا آخر يخاطبه ويلقى عليه باللوم وكأنما الشاعر يحس في هذا الازدواج ، والإثنية التي يسبغها على ذاته ما يعوضه عن حالة العزلة والافراد التي يفرضها ظلال البين عليه فليس هذا الشخص الذي يجرده من نفسه سوى الأنا الآخر الذي يتشبه به في محاولة يائسة لتحقيق ذاته من خلال الحديث عنه تارة والدخول معه في حوار تارة أخرى ، وفي عدم انتظام الضمائر فسو الأبيات حينما تتردد بين المتكلم والغائب والمخاطب ما يوضح تجاذب أطراف الحوار وتداوله حتى ينتهي هؤلاء الثلاثة جميعا بالسقوط تحت وطأة التجربة في صرخة الشاعر الأخيرة التي يهتف فيها " صب الفراق علينا " .

وكما يلغى الصمم حاسة السمع التي كانت منفذ الشاعر إلى الأشياء فإنه كذلك يكف حالة الحصار التي يحيها الشاعر في ظل البيت فالصمم يستبطن معنى الصلابة والالتفاف والانطواء على الذات ولذا فان المقلة التي تندي نجيمًا والجسم الذي يندى سقما بعد هذا البيت ترتبط ارتباطا جدليا بالصمم حينما تشتمل على معنى الفيض والسيولة والاتجاه بعيدا عن الذات، وهذا ما يتجسد بعد ذلك في الشوق الذي يكاد يفيض وينسجم حتى يتلو الدم مسرع منتشرا ، وكأنما الشاعر كان يتنفس الانطلاق في ألقاظ الفيض والانسجام والأرض حينما يقول :

قد كاد شوقي يتلو الدمع منسجماً      لو أن في الأرض شوقاً فأضف أنسجماً

وحالة الحصار التي يرسم أبعادها الصمم وظلال البين تتمثل كذلك في الخدور التي تكتم والكتمه تصور أوضح تصوير إحساس الضيق والضحرففيها يتجاوز دور الخدور مجرد الحجب والإخفاء إلى الكتمه وما تعنيه من تسلط على أشد حاجات الإنسان وهي تنفسه واستنشاقه الهواء ، ومن هذا البسبب الكاظم الوجم ذلك أن اصل الكظم الحنق والتضييق ، والوجم الحزن والكراهية وكلاهما تنطويان على معنى الانحسار داخل قوقعة الذات وتجسدان الانفصال بين الأنا والآخريين .

وفي هذا الجو القلق المتوتر تتولد الرؤيا البصرية لأول مرة منــــــذ بداية القصيدة مع أنه من المؤلف ان تتسلط هذه الرؤية على أمثال هذا الموقف في هتاف الشعراء " تبصر خليلي . . أنظر . . " غير أن الراى الذى يتكشف عنه قوله " رأيت " ليس هو المتكلم الذى ظهر فى البيت الثانى ، كما أنه ليس الغائب الذى تجلى فى البيت الأول والثالث والرابع ولكنه المخاطب وكأنما استنفذ الشاعر امكانات الانطلاق من خلال الانا او الهو فأخذ يسمى اليها من خلال شخص ثالث هو المخاطب " الأنت " وتبدو المفارقة واضحة فسمى تردد الضمير بين المتكلم والمخاطب فى قوله " رأيت . . مستجمعين لي " . . الا أن هذه الرؤيا تحدث تحت تسلط تجربة البين ومعد ان عبثت بالحواس وأدخلت عليها من البلبلة ما أدخلت ، ومن هنا تسقط الحدود الفاصلة بين الاشياء فتلتقى النقائص باجتماع القبح والحسن فى التوديع والعمم ، والشاعر

لم يحدد لنا ماهو الحسن وما هو القبيح منها وقولنا أنه استحسن أصابعها التي تشبه العنم واستقبح إشارتها بالوداع ضرب من الافتئات على الشعـر والتقول على لسان الشاعر ذلك أنه كان حريصا على تأصيل فكرة اجتماع الحسن والقبح بحيث أننا لو حاولنا الفصل بينهما مع الحفاظ على ترتيبهما في البيت لخرجنا بعكس ما ذهب إليه الشراح ذلك أنه قال : " أحسن مرثى وأقبحه . . التوديع والعنما " فالتوديع يقابل الأحسن والعنم يقابل الأقبیح ، وقد كان بإمكانه أن يقول " أقبح مرثى وأحسنه " لولا أن لا مكان أبدا لتمييز القبح من الحسن لأنهما مستجمعان، ولعل في طول الكلمة " مستجمعيـن " وكثرة مقاطعها واجتماع عدد كبير من الحروف فيها ما يجسد فكرة الجمع ويمنها بعدا أعمق ، وليس من حقنا أن نفرض على الشاعر معايير محددة لما يستحسن وما يستقبح ذلك أن الرؤية هنا خلاصة تجربة خاصة به ولذلك أكد الشاعر بانهما مستجمعان له وليس لسواه :

لما استمرّ الوداعُ المحضُ وانصرمتُ      أو آخرَ الصبرِ إلا كاطما وجَمَـسا  
رأيتَ أحسنَ مرثى وأقبحَهُ      مستجمعين لي التوديعَ والعنما

واجتماع الحسن والقبح وثيق الصلة بجملة المفارقات التي تسيطر على لفة هذه الأبيات تتجلى تارة في السر المدوى وأخرى في البين المظل وجميها تتبع من حالة التوتر والصراع التي يتسم بها شعر أبو تمام .

## الفصل الثالث

- ١- الخصائص الأسلوبية ...
- ٢- موسيقى شعر أبي تمام ...

---



### الخصائص الأسلوبية

البحث من السمات الأسلوبية المميزة لشاعر ما بحث ليس بالسهل التناول ذلك أن من أهم خصائص السمة الأسلوبية المميزة شعوليتهم واطرادها في نتاج ذلك الشاعر من جهة ، وتميزه بها عن سواه من جهة أخرى فإن فقدت الظاهرة الأسلوبية اختصا ص الشاعر وتفرده بها فإنهم عندئذ لا تخرج عن كونها سمة عامة من سمات اللغة التي ينظم فيها الشعر فتشكل قاسما مشتركا بينه وبين الشعراء الآخرين ، وإن فقدت الظاهرة اطرادها وشموليتها لم يصح الاعتداد بها كظاهرة أسلوبية مميزة لأدب الشاعر وتظل قيمتها محصورة في نطاق السياق الذي وردت فيه .

ومما يزيد عملية استنباط السمات المميزة لشاعر ما صعوبة كونه ينظم في لغة ذات تقاليد لفوية راسخة وقواعد ثابتة تشكل قوة ضاغطة على الشاعر من شأنها أن تحصر التراكيب اللغوية لديه في أنماط أسلوبية محددة تحديدا قَبْلِيًّا كَهَذَا وهذا يعني تشابه الأساليب في تلك اللغة تشابها يفضي إلى صعوبة إدراك الفروق المميزة بين الشعراء لأنهم جميعا ينطلقون من نسيج لغوي واحد ويخضعون لمقولات واحدة .

إلا أنه مما يظن من من هذه الصعوبات أن يكون البحث منصبا على شاعر كَأبَى تمام امتاز بأصالة في الرؤية جعلت من شعره علامة مميزة في تاريخ

الشعر العربي ووسمت لفته الشعرية بسمات خاصة مميزة فعند ما يقول  
أبوتمام (١) :

السيفُ أصدقُ أنباءٍ من الكتبِ      في حده الحدُّ بينَ الجِدِّ واللُّمبِ  
بينُ الصَّفائحِ لاسودَّ الصَّحائفِ في      متونهنَّ جلاءُ الشُّكِّ والرَّيبِ  
والعلمُ في شُهْبِ الأَرماحِ لامعةٌ      بينَ الخَميسينِ لافِ السَّبعةِ الشُّهْبِ

فان أهم ما يلفت النظر في هذه الأبيات هو اعتمادها اعتمادا كلياً على الجملة  
الإسمية فهي تتركب من مبتدأ وخبر ومتعلقاتهما ، خالية من أى فعل مسع  
أن جو المعركة والقتال الذي ارتبطت به من شأنه أن يطبعها بحركة طارئة  
عرضية تتجلى في الأفعال ، يتضح هذا حينما نقارن مطلع قصيدة أبو تمام  
وهي في فتح عمورية واستمادة زبطرة بمطلع قصيدة للمتنبى في مناسبة مماثلة  
وهي استمادة قلعة الحدث ، يقول المتنبى (٢) :

على قدر أهل العزم تأتي العزائمُ      وتأتى على قدر الكرام المكارمُ  
وتعظمُ في عين الصغير صغارها      وتصغرُ في عين العظيم العظائمُ  
يكلِّفُ سيفُ الدولةِ الحبيشَ هممه      وقد عجزت عنه الجيوشُ الخضارمُ (٣)  
ويطلبُ عند الناس ما عند نفسه      وذلك ما لا تدعيه الضراغمُ

(١) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ٤٠ .

(٢) المتنبى : الديوان بشرح العكبري ج ٣ ص ٣٧٨ .

(٣) الخضارم : جمع خضرم وهو العظيم من كل شئ .

وحيث نلاحظ أن الرؤية الشعرية عند المتنبى تتبع من حركية المعركة واضطراب الرجال فيها ولذلك تتوالى الأفعال في الزمن الحاضر بينما تستعلس الرؤية الشعرية عند أبي تمام على حركة المعركة لتتصرف إلى ما تجليه المعركة من حقائق الأشياء وما تكشف عنه بواطنها . ولهذا تتجرد الأبيات من الأفعال تجردا تاما وتلتصق بالأشياء نفسها .

وقلة الأفعال ظاهرة أصيلة مميزة لشعر أبي تمام الذي يعتمد اعتمادا جوهريا على الاسمية في تركيبه حتى أصبح أقل الشعراء استعمالا للأفعال وهذا ما يكشف لنا عنه الجدول التالي الذي يشتمل على مقارنة بين ستة من شعراء العربية اتخذت أول مائة وخمسين بيتا من دواوينهم عينة إحصائية لمقارنة ما تشتمل عليه من أفعال ، وقد روعي أن تكون المائة والخمسون بيتا منتزعة من قصائد في المديح ، وهذا يعني استثناء ما ليس مديحا من جهة ومنه ما لا يبلغ أن يكون قصيدة من جهة أخرى ، والهدف من ذلك تحييد أثر الموضوع وأثر الارتجال على نتيجة الإحصاء :

الشاعر	عدد الافعال
الفرزدق	٢٣٧
بشار	٢٥٦
مسلم	٢٨٨
أبو تمام	٢١٣
البحترى	٢٥١
المتنبى	٢١٧

ويقابل انخفاض نسبة الأفعال عند أبي تمام ارتفاع نسبة الأسماء ، ذلك أن لها بعدا عميقا عنده فهي ، لتضمنها الحقائق ، تكتسب تأثيـرا متسلطا على لغة الشعر لديه حتى يؤول الشعر إلى حوار معها حينما يجسد الشاعر نفسه محاطا بها وتصبح مهمته - كشاعر - أن يستخلص هذه الحقائق الكامنة فيها ويفتح مغاليقها ويفضح أسرارها ، وفي المطلع السابق تقصف الأسماء علامات بارزة تفضي إلى الحقيقة ، فالصدق كامن في حد السيف ، وجلاء الشك كامن في الصفائح ، والعلم كامن في الرماح ، وفي الوقت نفسه يعمد أبو تمام إلى إعلان زيف بعض الأسماء وأنها حملت معنى لا تحتمله فينتزع الدلالة على العلم من الشهب وجلاء الشك والصدق من الصحف والكتب .

وخلو الجمل من الأفعال يجعلها تأخذ طابع الحقائق الصارمة المنفصلة عن عرضية الحدث التي تطرأ على الأشياء ، وتصبح الحركة فيها حركة تتفجر عنها

الأشياء ذاتها وربما تنشأ من التجاذب بين الأشياء .

وحيثما تظهر الأفعال في هذه القصيدة فإنها لا تلبث أن تتفوق فـسـى صيغة المضى الذى ربما سبقته أداة النفى فتفرغه من أى دلالة على الحدث وأما المضارع فغالبا ما يجرى مسبوقا بأداة النفى لم فلا تفضى به إلى المضى وإنما تلفيه أصلا فالأسنة لم تكهم ، والرمان لم يصب ، والمجيب بغير السيف لم يجب ، وعمورية لم تشب ، والشمس تارة لم تطلع وتارة لم تغب ، وتحسب بالجملة الفعلية أدوات التشكيك حتى تنزل الحدث منزلة الاحتمال المتعلق بآخر فتكثر أمثال صيغ : لورجوا - لو يعلم الكفر - لولم يقدر - لوروى .

غير أن هناك ضربا آخر من الأفعال حدثنا عنه ابن رشيق في العمدة وذكر أن أبا تمام كثير الأيراد لها في شعره وهي " أضهى ، بات ، ظل ، غدا " (١) ومع أن ابن رشيق قد عدها مما يرد حشا في الكلام إلا أن بإمكاننا - انطلاقا من إيمان النقد الحديث بأصالة مختلف الظواهر الشعرية - أن نعتد بمثل هذه الظاهرة كسمة أسلوبية كثيرة الدوران في شعر أبو تمام وليست شمة تعارض بين هذه السمة وما ذهبنا إليه من قبل من أن شعر أبو تمام يمتاز بقلّة الأفعال ذلك أن علينا أن ندرك أن الفعل الذى يقل في شعر أبو تمام هو الفعل الذى ينطوى على الدلالة على الحدث ، والأفعال التى عدها ابن رشيق كثيرة الدوران في شعره أفعال تجمدت فيها هذه الدلالة ولم يبق فيها

(١) ابن رشيق : العمدة ج ٢ ص ٧١ .

إلا دلالة حركة الشيء في الزمان أي أنها أفعال ترصد حركة الصيرورة التي  
تعرض للأسماء في حد ذاتها .

وشعر أبي تمام يركز على مثل هذه الحركة التي تنشأ من تجاذب  
عناصر الوجود وتواشجها فلا تغدو الأشياء ثابتة منفصلة بعضها عن بعض بل  
تنظمها حركة فعالة تقارب بينها حتى يفد والكون لحمية مترابطة (١) ، وتتجلى  
هذه الصيرورة في الشعر عند ما يربط التركيب اللغوي بين عنصرين أو أكثر  
من عناصر الوجود كما يتجلى في استعارات أبي تمام خاصة كارتباط الماء باللام  
والحلم بالبرد ، والدهر بالحيوان ، وسوى ذلك حتى يصبح الشعر عالما مسن  
الأسماء يتحرك حركة دائبة لا تتوقف عند حد .

...

(١) يقول الدكتور عبده بدوي إن الطبيعة عند أبي تمام في حالة إنسانية  
فالإنسان يهدر في عروقه ويحل في اغضارها ويتماوج في كسل  
ماتعطي وإن المطر والسحاب والمزن والديم والغيث والبرق تعادل  
عنده الخصب والنماء وقدرة الاستمرار في الحياة وكثيرا ما يصرح أن الصلة  
بين أجزاء الطبيعة هي الصلة بين الذكورة والأنوثة والتي تكون ثمرتها  
الاطلاء والحمل والولادة .

(٢) عبده بدوي : أبوتمام وقضية التجديد في الشعر ص ٩٠ .

\* الإضافة :

لعل فيما سلف ذكره من غلبة الاسمية وما تنطوى عليه من دلالة ما يفسر لنا سمة أسلوبية أخرى من أهم السمات في شعر أبي تمام وهي ظاهرة "كثرة الإضافات" ذلك أن الرؤية الشعرية المتسلطة لا تلبث أن تتصرف في عناصر الكون تصرف الكيمياء في عناصر المواد يضيف بعضها إلى بعض مؤمناً أن شمة تواشجا بين المواد يجعل من التقاء أى مادتين وسيلة إلى الوصول إلى نتيجة جديدة تثرى الوعى الانسانى وتجلى في المادتين كليهما ما يمكن فيهما من مزايا وخواص ، ومن هنا كانت أكثر استعارات أبي تمام تركّز على التركيب المكون من مضاف ومضاف اليه ، من ذلك "ماء الملام" (١) ، و "بطون الزمان" (٢) و "أيدي القوائد" (٣) و "كبد المعروف" (٤) و "يد الشتاء" (٥)

- (١) في قوله : (الديوان ج ١ ص ٢٢) :  
لا تَسْقِنِي مَاءَ الْمَلَامِ فَإِنَّنِي  
صَبَّ قَدْ اسْتَعْدَيْتُ مَاءَ بَكَائِي
- (٢) في قوله : (الديوان ج ٢ ص ٨٨) :  
صَرَبْتُ لَهَا بَطْنَ الزَّمَانِ وَظَهْرَهُ  
فَلَمْ أَلِقْ مِنْ أَيَّامِهَا عَوْضًا بَعْدَ
- (٣) في قوله : (الديوان ج ٢ ص ٥) :  
جَذَبْتُ نَدَاهُ غَدْوَةَ السَّبْتِ جَذْبَةً  
فَخَرَّ صَرِيحًا بَيْنَ أَيْدِي الْقَوَائِدِ
- (٤) في قوله : (الديوان ج ٢ ص ٨٢) :  
لَدَى مَلِكٍ مِنْ دَوْحَةِ الْجُودِ لَمْ يَزَلْ  
عَلَى كَبِدِ الْمَعْرُوفِ مِنْ فِعْلِهِ بَرْدٌ
- (٥) في قوله : (الديوان ج ٢ ص ١٩٠) :  
نَزَلَتْ مَقْدَمًا لِمَصِيفِ حَمِيدَةٍ  
وَيْدِ الشِّتَاءِ جَدِيدَةٍ لَا تَتَقَرَّرُ

و " حواشى الحلم " (١) وسواها كثير مبثوث فى شعره .

وربما توالى الإضافات وتلاحقت حتى تخرج عن الحدود التى رسمتها  
البلاغة لفصاحة التركيب (٢) وذلك فى مثل قوله : (٣)

يَاضِفْنَا خَالِدَ الْكُلِّ إِنِّ خَلَدٌ حَقْدًا عَلَيْكَ فِي خَلْدِهِ  
الْيَكُ عَنْ سَيْلٍ عَارِضٍ خَضِلِ الشُّبُوبِ يَأْتِي الْحَمَامُ مِنْ نَضْدِهِ (٤)

وترتفع نسبة الإضافة بصورة عامة فى شعره عنها فى شعر كثير من شعراء العربية  
وذلك ما يكشف عنه الجدول التالى الذى يشتمل على احصاء الإضافات فى مائة  
بيت من شعر كل واحد من الشعراء (٥) فجاءت الإضافات فيها كما يلى :

( ١ ) فى قوله : ( الديوان ج ٢ ص ٨٨ ) :

رقيق حواشى الحلم لو أن حلمه بكفيك ما ماريت فى أنه بررد

( ٢ ) قال الشبكي فى عروس الافراح : ( ويكره تتابع الاضافات بشروط ان تكون  
ثلاثا فأكثر ، وان لا يكون واحدا منها جزءا او كالجزء ، وان لا يكون المضاف  
اليه الاخير ضميرا ، وان لا يكون فيها اضافة فى علم ) السبكي : عروس  
الافراح : شروح التلخيص ج ١ ص ١١٦ .

( ٣ ) الديوان بشرح التبريزى ج ١ ص ٤٣٨ وهو من قصيدة فى مدح خالد بن  
يزيد السيبانى مطلعها :

مالكتيب الحمى الى عقده مابال جرعائه الى جرده

( ٤ ) اى انج بنفسك عن سحاب هذه صفتها .

( ٥ ) اختيرت العينة العشوائية على النحو التالى :

الفرزدق : المائة بيت الاولى من قصيدة :

عزفت بأعشاشى وماكدت تعزف .. (الديوان ٥٥١)

مسلم : أربعة وخمسون بيتا وهى قصيدة :

أعلن مابى أم أسر وأكتم .. (الديوان ١٧٧)



الشاعر	عدد الاضافات
الفرزدق	١٣٤
مسلم	١٥٣
أبوتمام	٢٠٠
البحترى	١٦٨
المتنبى	١٢٩

- 
- خمسة وثلاثون بيتا وهى قصيدة :  
 ( الديوان ٣٣ ) .. أديرا على الراح لا تشريا قبلى
- أحد عشر بيتا من قصيدة :  
 ( الديوان ٤٤ ) .. وسا حرة العينين ماتحسن السحرا
- أبوتمام : - واحد وسبعون بيتا وهى قصيدة :  
 ( الديوان ٤٠/١ ) .. السيف أصدق أنباء من الكتب
- تسعة وعشرون بيتا من قصيدة :  
 ( الديوان ٧٥/١ ) .. لو أن دهرنا رد رجع جواب
- البحترى : - ستة وأربعون بيتا وهى قصيدة :  
 ( الديوان ٦٣٢/١ ) .. بعض هذا المتاب والتفنيد
- ثمانية وثلاثون بيتا وهى قصيدة :  
 ( الديوان ٧٨/١ ) .. رحلوا فأية عبرة لم تسكب
- ستة عشر بيتا من قصيدة :  
 ( الديوان ١٩٩٨/٣ ) .. عن أى شجر تبتسم
- المتنبى : - ستة وأربعون بيتا وهى قصيدة :  
 ( الديوان ٣٧٩/٣ ) .. على قدر أهل العزم تأتي العزائم
- واحد وثلاثون بيتا وهى قصيدة :  
 ( الديوان ٣٩٣/٣ ) .. أراع كذاكل الملوك همام
- ثلاثة وعشرون بيتا من قصيدة :  
 ( الديوان ٨/٣ ) .. نعد المشرفية والموالى

إلا أن للإضافة وراآخر سوى المزج بين عناصر الوجود ألا وهو تحد يسند  
الأشياء تحديدا يكشف أبعادا معينة فيها بنسبة أجزاء منها إلى أخرى ،  
ينجلي ذلك في مثل قوله (١) :

من بعد ما أشبوها واثقين بها      والله مفتاحُ بابِ المعقلِ الأشبِ (٢)  
وقوله (٣) :

أمانيا سلبتهم نجح ها جسمها      ظبي السيفِ وأطرافِ القنا السلبِ  
فإحساس أبي تمام بثراء الكلمة وتعدد جوانبها وانطوائها على امكانيات زاخرة  
من الدلالات يدفعه إلى محاولة السيطرة عليها واستخلاص جانب محدد  
منها يكشف عنه السياق .

...

- 
- ( ١ ) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ٦٠ وهو من قصيدة في مدح المعتصم  
مطلعها :  
السيف أصدق أنباء من الكتب      في حده الحد بين الجد واللعب
- ( ٢ ) أشبوها : صعبوا امرها ، وحقيقته احاطوها بالجند من تأشبت العيضة ؛  
أي التفت .
- ( ٣ ) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ٦٠ وهو من نفس القصيدة السالفة .

\* الوصف :

وقد أدى احساس أبو تمام بظهور سمات أسلوبية أخرى من أهم سمات شعر أبو تمام المميزة له وهي " ظاهرة الوصف " فالكلمة لديه غالبا ما تحدد بوصف يتلوها يجلى فيها جانبا قصداً إليه ، ومن هنا كان أبو تمام من أكثر الشعراء اهتماما بالوصف وهذا ما يكشف لنا عن الجدول الإحصائي التالي الذي يوضح لنا عدد الصفات في مائة وخمسين بيتاً من شعر بعض شعراء العربية ، مع ملاحظة أنها نفس النموذج الذي احصيت أفعاله في بداية هذا الفصل :

الشاعر	عدد الصفات
الفرزدق	٦٠
بشار	٤٩
مسلم	٧٠
أبو تمام	٧٥
البحتري	٤٢
المتنبي	٣١

وربما أدى احتفال أبي تمام بالصفات إلى خروجه عن المعايير البلاغية  
لسلامة التركيب من المعاظلة مما دفع ابن الأثير - على حبه لأبي تمام - أن يصف  
توالي بعض الصفات لديه أنه " من المعاظلة التي قلع الأسنان دون إيرادها وأنه  
لولم يكن لأبي تمام من القبح الشنيع إلا هذه الأبيات لحطت من قدره " (١) وذلك  
عند ما قال يصف جملاً (٢) :

سَأَخْرُقُ الْخَرْقُ بَابِنِ خَرْقَاءَ كَالِ      هَيْقُ إِذَا مَا اسْتَحَمَ فِي نَجْدِهِ (٣)  
مُقَابِلُ فِي الْجَدِيلِ صَلْبُ الْقَرَا      لَوْحِكَ مِنْ عَجْبِهِ إِلَى كَتَدِهِ (٤)  
تَامِكُهُ ، نَهْدُهُ ، مَدَاخِلُهُ ،      طُمُومُهُ ، مَحْرَزَلُهُ ، أَجْبِدُهُ (٥)

وكذلك عند وصف الرمح في نفس القصيدة :

- 
- (١) ابن الأثير: المثل السائر ج ١ ص ٤٠٨ .  
(٢) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ٤٢٩ - ٤٣٩ ، وهو من قصيدة في مدح  
خالد بن يزيد الشيباني مطلعها :  
مَالِ الْكَثِيبِ الْحَمَى إِلَى عَقْدِهِ      مَا بَالَ جِرْعَائِهِ إِلَى جَسْرِهِ  
(٣) الخرق : ما اتسع من الأرض ، ابن خرقاء ابن ناقة سريعة الجرى ، الهيق :  
ذكر الحمام ، النجد : العرق .  
(٤) مقابل في الجديل : أي أبوه وأمه من هذا الفحل المعروف بالجديل ،  
لوحك ، تلاحم بعضه في بعض ، المحجب أصل الذنب ، الكتد امجمع  
الكتفين .  
(٥) التامك : السنام الطويل ، النهدي : الضخم المرتفع ، طموم : مجسوع  
بعضه إلى بعض ، محرزل : منتصب ، الاجد : موشق الخلقة .

ومرّتهموا ذؤابتاه على  
 أسمر متنأ يوم الوغى جسيدة (١)  
 مارته ، لدته ، مثقفة ،  
 عراضة في الأكف ، مطردة (٢)

وعندما وصف المدوح :

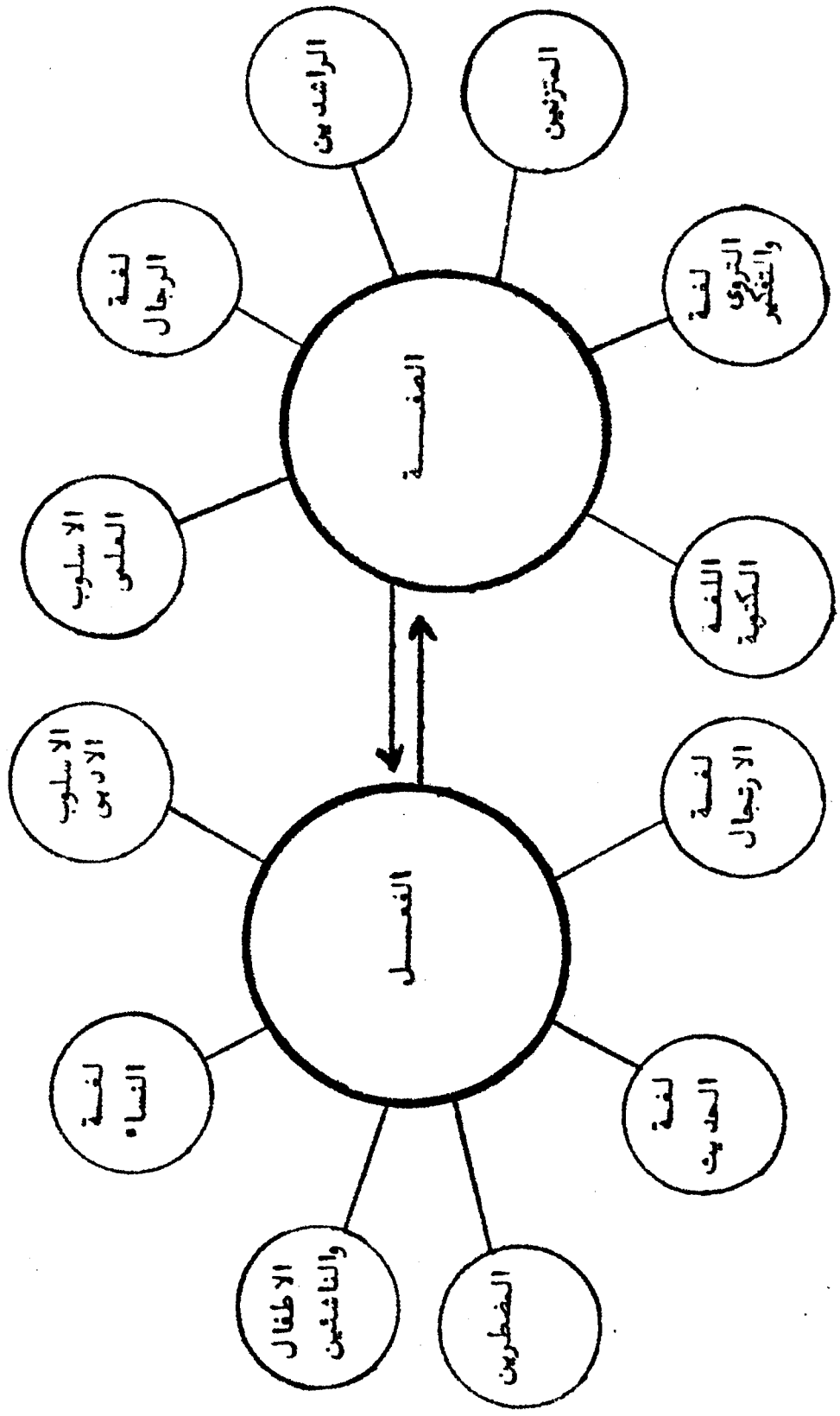
اليكمن سيل عارض خضل الشـروب يأتي الحمام من نضده  
 مسفه ، شره ، مسححه ، وابله ، مستهله ، بيرده (٣)

وتوالى الصفات امعان في الوقوف أمام ( الأشياء - الاسماء ) وكشف عن أعماق  
 مستترة فيها ، والوصف يقتنع الشاعر لحظات الصيرورة في الكلمة ، كأنما توشك  
 أن تفر من بين يديه فيلتقط منها لحظة من لحظاتها .

وقد كان " بوزيمان " يرى أن ثمة ارتباطا وثيقا بين استعمال الوصف  
 وارتقاء المستوى العقلي والاستقرار النفسي عند المتحدث أو الكاتب ، بينما  
 يرتبط استعمال الفعل بعكس ذلك ، ولذا جعل من انخفاض نسبة الفعل  
 إلى الصفة سمة للأسلوب العلمي مقابل الأدبي ، وحديث الراشدين مقابل  
 الأطفال ، والرجال مقابل النساء ، والكلام المكتوب مقابل المنطوق وما إلى  
 ذلك . (٤)

وإذا أردنا أن نطبق هذه النظرية على عينة عشوائية من شعر بعض شعراء  
 العربية فحسبنا ان نحدد نسبة الأفعال إلى الصفات من خلال المائة والخمسين  
 بيتا التي سبق أن حددت أفعالها وصفاتها ، وعندئذ نجد أنفسنا أمام الجدول

- 
- ( ١ ) أي قد لصق عليه الدم كالجساد وهو الزرع فران والعصفر .  
 ( ٢ ) المارن : اللين ، العراض : الذي يهتز .  
 ( ٣ ) المسف : القريب من الارض ، المسحح : من سح المطر إذا هطل ،  
 المستهل : المصوت ، برده : أي فيه برد .  
 ( ٤ ) د . سعد مصلوح : الأسلوب : دراسة لغوية احصائية ٥٩ - ٦٠ .



## الاحصائي التالي :

الشاعر	عدد الأفعال	عدد الصفات	نسبة الأفعال إلى الصفات
الفرزدق	٢٣٧	٦٠	٣٩٥
بشار	٢٥٦	٤٩	٥٢٢
مسلم	٢٨٨	٧٠	٤١١
أبو تمام	٢١٣	٧٥	٢٨٤
البحترى	٢٥١	٤٢	٥٩٧
المتنبى	٢١٧	٣١	٧

يتضح من الجدول السابق انخفاض نسبة الأفعال إلى الصفات عند أبي تمام بالمقارنة إلى سواه من الشعراء، انخفاضاً بيننا من شأنه أن يشكل مؤشراً دلالياً يكشف - على تفسيره في ضوء نظرية بوزيمان - عما يمتاز به أبو تمام من مستوى فكري رفيع يسيطر على عمله الفني سيطرة تؤدي إلى كبح جماح العاطفة والانفعال حتى تغدو القصيدة عيداً من أعياد الفكر شأنها شأن العمل العلمي الذي اتخذ "بوزيمان" من انخفاض نسبة الأفعال إلى الصفات غير ميزة أسلوبية له ، وقد كان أبو تمام دقيقاً حينما وصف شعره قائلاً (١) :

(١) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ٤٢١ وهو من قصيدة في مدح أبو دلف

المحلى مطلقها :  
على مثلها من أربع وملاعبب  
أذ يلبت مصونات الدِّمِوعِ السَّوَاكِبِ

ولكنه صوب العقول إذا انجلت سحائب منه أعقبت بسحائب

ولاختبار صدق دلالة هذا المؤشر على تحييد العاطفة نقارن هذه النسبة  
بنسبة الأفعال إلى الصفات في عينة من شعر الرثاء عند أبي تمام نفسه (١) كما تتضح  
في الجدول التالي :

الموضوع	آيات العينة	عدد الأفعال	عدد الصفات	النسبة
المدائح	١٥٠	٢١٣	٧٥	٢٨٤
الرثاء	١٥٠	٢٢٤	٤٦	٤٨٦

- ( ١ ) اختيرت العينة المشوائية من شعر أبي تمام المكونة من مائة وخمسين بيتاً من شعر الرثاء على النحو التالي :
- أربعة وستون بيتاً وهي قصيدة :  
نماء إلى كل هي نماء .. ( الديوان ٤ / ٥ )
- ثلاثون بيتاً وهي قصيدة :  
كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر .. ( الديوان ج ٤ ص ٧٩ )
- خمسة عشر بيتاً وهي قصيدة :  
أي القلوب عليكم ليس ينصدع .. ( الديوان ٤ / ٨٩ )
- عشرة أبيات وهي قصيدة :  
أصم بك الناعي وإن كان أسماً .. ( الديوان ٤ / ٩٩ )
- واحد وثلاثون بيتاً من قصيدة :  
أعيدى النوح معولة أعيدى .. ( الديوان ٤ / ٥٥ )



تكشف لنا هذه المقارنة عن مدى الارتباط بين انخفاض نسبة الأفعال إلى الصفات وسيطرة الشاعر على انفعالاته وعواطفه وغلبة النزعة الفكرية حتى يؤول الشعر إلى وعى بالأشياء وكشف لبواطنها وعلاقتها، ولذا نجد أنه حينما يفرض موضوع الرثاء طابع الانفعال على القصيدة فإن الوصف لا يلبس أن يتقهقر مفسحا المجال لعدد أكبر من الأفعال للظهور، إلا أن السمة الغالبة على شعر أبي تمام، بما في ذلك شعر الرثاء، هي الاحتفال بالوصف احتفالا لا نجد عند سواه من شعراء العربية.

ولا نفلو حينما نقول إن أبا تمام كان يحس بالتوتر الشديد في العلاقة بين الأسماء والأفعال فحينما أراد أن يتحدث عن الخمر وتأثيرها في العقول وتسلبها عليها سرعان ما تداعت إلى ذهنه هذه العلاقة المتوترة بين الاسم والفعل والتي يصبح فيها تسلط الفعل على الاسم في الجملة نوع من التسلب على الوعى فيها يقول أبو تمام متحدثا عن الخمر (١) :

خَرَقًا يَلْعَبُ بِالْعُقُولِ حَبَابُهَا      كَتَلَبَّ الْأَفْعَالِ بِالْأَسْمَاءِ

كأن الاسم يحتضن وعى الإنسان بالأشياء وادراكه لها، وتسلب الفمسل يتأتى من تعلقه بعرضية الحدث الطارىء على هذه الأشياء فيحد من تراسى الاسم إلى اللانهاى والمطلق ويقف به عند لحظة تالية للوعى الإنسانى به من شأنها أن تغرى بالاكثاف بها دون النظر إلى ما يحتضنه الاسم ذاته، وعلى

(١) الديوان بشرح التبريزى ج ١ ص ٢٩ وهو من قصيدة فى مدح محمد بن

حسان الضبى مطلعها :  
قد كُتِبَ أَرَبِيَّتَ فِي الْفُلُوءِ      كَمْ تَعَذَّلُونَ وَأَنْتُمْ سَجَرَانِي

هذا الاساس ندرك هذه العلاقة المتوترة بين الفعل والاسم وتداعيهما عند ذكر الخمر وتأثيرها في عقل الانسان ووعيه لا أن المسألة مجرد تضيير الفصل لموقع الاسم الإعرابي من رفع إلى نصب كما فهم شراح البيت. (١)

...

### \* الإضمار قبل الذكر :

وفي ضوء سيطرة الاسمية على شعر أبي تمام نستطيع أن نفسر ظاهرة أسلوبية أخرى تردد ظهورها في شعره وهي ظاهرة " الإضمار قبل الذكر " وقد كانت إحدى المآخذ التي عابها الأمدى على أبي تمام حينما تعرض لنقده ابتدائه بقوله : (٢)

هِنَّ عَوَاذِي يُوسُفٍ وَصَوَابِهِ      فَعَزَمًا فَقَدْ مَا أَدْرَكَ السُّؤْلَ طَالِبِهِ

- 
- ( ١ ) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ٢٩ ،  
وقد قال المعري شارحا تلعب الأفعال بالأسماء ( يريد أنها تضييرها  
من حال إلى حال فترفعها تارة وتنصبها أخرى ) .
- ( ٢ ) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ٢١٦ وهو مطلع قصيدة في مدح أبي  
العباس عبد الله بن طاهر .

فقال : " إنما جعله رد يثا قوله " هن فابتدأ بالكناية عن النساء ولم يجزلهن  
ذكر بعد " (١) . وقد عد التبريزي هذه الظاهرة ما يردده أبوتام في شعره (٢) .

وتتجلى هذا المظاهرة في صورة أخرى وذلك حينما يلحق أبوتام ضمير  
التثنية أو الجمع بالفعل الظاهر فاعله ، وهو عند النحاة مجرد حرف (٣) لتلا  
يسند الفصل في الجملة إلى فاعلين أحدهما الضمير المتصل والآخر الاسم  
الظاهر ، وعلى ذلك سار شراح فمندا ما شرح المرزوق قول أبي تمام (٤) :

أغرت هموم فاصطهين فضولها نومى ونمن على فضول وسادى

قال : (قوله فضولها ارتفعت باصطهين ، والنون لم تجزى للضمير وإنما هي  
علامة تؤذن بالجمع كالتاء في قامتهند (٥) ، وعند ما شرح المعرى قول  
أبي تمام (٦) :

شجافى الحشا ترداده ليس يفتر به صمن آمالى وإننى لمفطر

- 
- (١) الاطدى : الموازنة ج ٢ ص ١٧٠ .  
(٢) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٢٨٨ .  
(٣) انظر على سبيل المثال :  
سيبويه : الكتاب ٤٠ / ١ ، ابن يعميش : شرح المفصل ٧ / ٧ ، الأشمونى :  
شرح الألفية ١١٨ / ٢ .  
(٤) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٢٨١ وهو من قصيدة في مدح أبى  
المفيت الرافقى مطلعها :  
لطمحت فى الإبراق والإرعان وغدا على بسيل لومك غاد  
(٥) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٢٨١ .  
(٦) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٢١٤ وهو مطلع قصيدة قالها فى مدح  
جعفر الخياط .

قال (يبين في كلام الطائي أنه كان يختار اظهار علامة الجمع في الفعل مثل قوله "صمن آمالى" ولو قال "صامت آمالى" لاستقام الوزن ، وقد جاء بحثل ذلك في غير هذا الموضع (١) .

والتمييز بين الضمير والحرف في هذه الصألة صناعة نحوية محضنة تفتق عنها ذهن النحاة يعللون بها بعض ظواهر اللغة مما يجعلها تطرد مع مقولات النحو وقواعده (٢) ، ولا فرق في منطوق اللغة بينهما فكلاهما يحصل في طياته معنى الاسم .

وعند ما تحدث أبو العلاء عن تركيب "صمن آمالى" أوضح أصالة هذه الظاهرة وأنها لا تخضع لضرورة يفرضها الوزن ، والحقيقة أنها ظاهرة وثيقة الصلة بالاسمية التي تغلب على شعر أبي تمام وتجلت في كثرة الاضافات والصفات

(١) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٢١٤ .

(٢) قال ابن يعيش في شرح المفصل متحدثا عن الضمائر التي تتصل بالفعل ( كان سيويه يذهب إلى أن هذه الحروف لها حالتان ، حال تكون فيها أسماء وذلك إذا تقدم لها ظاهر نحو قولك الزيدان قاما والزيدون قاموا . فالألف في قاما اسم وهو ضمير والواو في قاموا اسم وهو ضمير ، وإذا قلت قاما الزيدان فالألف في قاما علامة مؤذنة بأن الفعل لاثنين وكذلك الواو في الزيدون قاموا اسم لأنه ضمير الفاعل وإذا قلت قاموا الزيدون فالواو حرف وعلامة مؤذنة بأن الفعل لجماعة .  
• • ونظير ذلك نون المؤنث ) .

ابن يعيش : شرح المفصل ج ٧ ص ٧ .

وانخفاض نسبة الفعل الدال على الحدث لأن في الإضمار نوعا من الثقة فسي  
جلاء الاسم ووضوحه وظهوره ، وحينما يسبق الضمير الاسم يكون الاسم عندئذ  
من التمكن والسيطرة على الذهن بحيث لا يحس الشاعر أنه يحيل إلى مجهول  
أو ما لم يرد ذكر له ، وفي الحاق الضمير بالفعل نوع من الانتصار للاسم فالضمير  
يسلب الفعل نقاءه وتميزه ويقحم شيئا من الاسم عليه ، وكذلك فان في الحاق  
الضمير بالفعل مع أن فاعله ظاهر بعده ، شيئا من التثنية للاسم حتى كأنما  
يظهر مرتين مرة ضميرا ومرة صريحا (١) وفي ذلك ما فيه من تقوية وتدعيم له .

...

---

(١) ما يؤيد هذا ما ذكره الأشموني من أن بعض النحاة يحمل هذا التركيب  
على ابدال الظاهر من المضمرة .  
شرح الأشموني لالفية ابن مالك ج ٢ ص ١١٨ .

\* التثنية :

إن القوة التي تمنحها الثنائية للاسم تجلت في شعر أبي تمام في أكثر من مظهر فقد كثرت في شعره صيغة المثنى كثرة بينة هيرت الشـسـراح ازاء بعض ابياته حينما التمسوا للمثنى حقيقة واقعية يحطونها عليه فلم يجدوا له محملا واختلفوا فيما يمكن أن تحمل عليه بعض تلك المثنيات التي تشيع في شعر أبي تمام فهو اذا قال (١) :

و طولُ مقامِ المرءِ في الحى مَخْلُقٌ      لـدِ بـيـا جـتـيـه فـا غـتـرِبَ تـتـجـدَدُ

قال التبريزي : ( أهل اللغة يقولون الد بيا جتان الخدان وربما قالوا الليتان ويجوز أن يكون الطائي عنى الخدين لأنهما في معنى الوجه وقد يحتمل أن يكون جعل الد بيا جتين مثلا ولم يبرد الخدين ولكنهما جريا مجرى البردين والثوبين فيكون الواحد والجمع في معنى واحد لأنه إذا قيل فلان مخلق البرد والبردين فالمعنى أنه مخلق الثياب وأراد بالد بيا جتين ما يظهر من أمره لأن طيبس الإنسان يدل على باطنه ) (٢) . وحينما يقول (٣) :

إذا المرءُ أبْقَى بَيْنَ رَأْيَيْهِ ثَلْمَةً      تُسَدُّ بـتـعـنـيـفٍ فـلـيـسَ بـحـازِـمٍ

- 
- ( ١ )      الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٢٣ وهو من قصيدة في مدح محمد بن يوسف الطائي مطلعها :
- سَرَتْ تَسْتَجِيرُ الدَّ مَعَ خَوْفِ نَوَى غَدِ      و بَاتَ قَتَادًا عِنْدَهَا كُلُّ مَرْقَدِ
- ( ٢ )      الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٣٢ .
- ( ٣ )      الديوان بشرح التبريزي ج ٣ ص ٢١٩ وهو من قصيدة في مدح محمد بن يوسف الطائي مطلعها :
- متى كان سمى خلسة للوائم      وكيف صفت للعازلات عزائم ؟

فان أبا العلاء يفسر "الرأيين" أنه مرة يقول : أفعل ، ومرة يقول : لا أفعل  
بينما يذهب التبريزي إلى أن "الرأيين" هما رأى المرء ورأى من يستشيريه (١) :

وقد كان ابن الأثير يرى أن العلة في قبح قول أبي تمام (٢) :

يَا دَهْرُ قَوْمٍ أَخَذَ عَيْكَ فَقَدْ أَضَجَّجْتَ هَذَا الْأَنَامَ مِنْ خَرْقِكَ

لا تعود إلى لفظ الأخذ وإنما هي بسبب التثنية التي صيغت الكلمة عليها (٣) .

والتثنية قوة تهيم على كثير من شعر أبي تمام وتتجلى في مواضع  
مختلفة منه إلا أنها لم تظهر في أى قصيدة من شعره ظهورها في قصيدته  
التي مطلعها (٤) :

وَأَنْجَحَ فِيهِ لَوْمَ الْعَانِ لَيْسَنُ

خَشِنْتُ عَلَيْهِ أَخْتِ بَنِي خَشِينِ

ومنها قوله :

كَفَّتْ عَافِيَهُ نَوْءُ الْمَرْزَمِيِّسِنِ  
رَأَيْتَهُمَا رَأَيْتَ الشَّعْرَبِيِّسِنِ  
أَقَامَ مَنَاوئًا لِلْفَرْقَدِيِّسِنِ  
هَتَفَتْ بِهِ وَسَيْفٌ خَلِيفَتِيْسِنِ

لَا سَحَاقِي بِنِ اِبْرَاهِيمِ كَفِّ  
وَنُورَا سُوْدَدٍ وَهَجَا إِذَا مَا  
وَمَجْدَا لَمْ يَدَعَهُ الْجُودُ حَتَّى  
هَلْ يَفُ نَدَى وَتَرَبُّعًا إِذَا مَا

- ( ١ ) شرح الديوان للتبريزي ج ٣ ص ٢١٩ .  
( ٢ ) شرح الديوان للتبريزي ج ٢ ص ٤٠٥ وهو من قصيدة في مدح محمد بن  
الهيثم بن شيانه مطلعها :  
كانتصرف الزمان من فرقك وأكثن أهل الاعدام في ورقك  
( ٣ ) ابن الأثير : المشل السائر ج ١ ص ٣٨٤ .  
( ٤ ) الديوان بشرح التبريزي ج ٣ ص ٢٩٧ - ٣٠٠ .

وَقَائِعَ أَشْرَقَتْ مِنْهُنَّ جَمْعٌ  
ثَوَى بِالْمَشْرِقِينَ لَهُمْ ضَجَّاجٌ  
عَمَّتِ الْخَلْقَ بِالنِّعْمَاءِ هَتَّى  
وَلَوْلَا سَيْفُكَ الْمَاضِي لَسَمَّوْا  
إِلَى خَيْفٍ مَنِى فَالْمَوْقِفِينَ (١)  
أَطَارَ قُلُوبَ أَهْلِ الْمَغْرِبِينَ  
غَدَا الثَّقْلَانَ مِنْهَا مُثْقَلِينَ  
خَلِيلِي مَلَّةٌ وَمُحَمَّدٌ يَسِينُ

وقد كانت تثنية الخيفين والموقفين والخليلين والمحمدين وسواهما مصدر إشكال في هذه القصيدة لكتعدد الاحتمالات التي يمكن أن يحمل كل واحد منها عليهما وهو احتمالات تتخذ من تكافؤ الأدلة مركبا سهلا يجيزها جميعا ولأن كسان لا يخرج أيا منها عن دائرة الاحتمال ، ذلك انهم قد اجهدوا وانفسهم فسوى البحث عن حقائق مادية خارجية تشير إليها هذه المثنيات التي تلوح فسوى أبيات الشعر فلم يصلوا إلى ما يمكن الاطمئنان اليه ، مع أنه كان ثمة احساس بأن هذه المثنيات عوالم لا تقوم إلا في الشعر فلا نستطيع أن نجد لها معادلا حتميا يقوم خارج لغته ، يقول التبريزي في حديثه عن تثنية الموقفين والخيفين في الأبيات السالفة (٢) : ( ثنى الخيف " وهو ما ارتفع من المسيل وانحدر من الجبل لأنه أراد إقامة الوزن وذلك جائز على معنى الاتساع . . والخيف من معنى التوحيد ، إلا أن التثنية والجمع في مثل هذه الاشياء جائز (٣) ، كما يقولون مرة عرفة ومرة عرفات ، وكذلك يقولون أبطح مكة وأبطحها وأباطحها وهذا سائغ معروف وكذلك الموقفين أراد الموقف بعرفة والموقف بالمزدلفة

- (١) جمع : اسم لمنى او موضع قريب منه والارجح انه موضع قريب من منى لدلالة سياق البيت على ان الاشراف من هذا الموضع الى خيف منى .
- (٢) الديوان بشرح التبريزي ج ٣ ص ٢٩٩ .
- (٣) سبق ان اوردنا رأى التبريزي الذي ذهب فيه الى أن تثنية الديباجتين قد جرت مجرى تثنية البردين والثومين وما يكون الواحد والجمع فسوى معنى واحد . انظر ص ( ٢٧٣ ) من هذا البحث .



أو موقف ابراهيم أو نحو ذلك من المواضع ولو لم يكن إلا موقف واحد لجاز أن يثنى ويجمع بما حوله أو قرب منه أو يجعل المكان الواحد مواقف كثيرة لأن الموقف بعرفه جاز أن يسمى كل موقف إنسان منه موقفاً . والتعليل الأخير لجعل المكان الواحد مواقف كثيرة لا يقدم لنا شيئاً لتفسير جعله موقفين اثنين ، وإذا كانت هذه التثنية سائغة مأوفة جائزة تشهد عليها الأمثلة النثرية التي أوردتها التبريزي فلما كان عندئذ لحملها في بيت أبي تمام محمل الضرورة التمس يفرضها إقامة الوزن بل يصبح من حقها أن تُنسق مع بقية الثنائيات التي تهيم على القصيدة بأكملها حتى تفتق الشيء الواحد إلى أشياء متقابلة .

وربما جاءت الاثنية في صورة تكرار عده بعض النقاد سمة من سمات أبي تمام المميزة . يقول البهبيتي (١) : ( يفلب التكرار في لفظ أبي تمام غلبة واضحة تجعله ظاهراً من الظواهر التي تستدعي التعليل ، وهو في غالبه صورة من صور بدع أبي تمام ، ولقد كان القدما يسمونه رد الاء جاز على الصدور ) وقد مثل للتكرار بقول أبي تمام (٢) :

أدار البؤس حسناً لتصابي	التي فصرت جنات النعيم
لئن أصبحت ميدان السواني	لقد أصبحت ميدان المهوم
أظن الدمع في خدي سيقسى	رسوماً من بكائي في الرسوم
وليل بت أكلوه كأنسى	سليم أو سهرت على سليم

- (١) البهبيتي : أهوتام الطائي حياته وحياته شعره ص ٢٣٥ .  
 (٢) الديوان بشرح التبريزي ج ٣ ص ١٦٠ وهو في مدح بني عبد الكريم مسن

قصيدة مطلعها :  
 أرامة كنت مألّف كل ريسم  
 لو استمتعّت بالأُنس القديم

(١) وقوله :

فالجَوَّ جَوَّى إِنْ أَقْمَتْ بِفِطْطَةٍ وَالْأَرْضُ أَرْضِي وَالسَّمَاءُ سَمَائِي  
والطباق والجناس صورة من صور الاثنية تتولد من الإحساس بشئاعية تنتظم  
الأشياء فتفضى بها إلى التجاذب أو التنافر .

وهكذا تمتد الاثنية في شعر أبي تمام لتشمل بنية الكلمة والتركيب  
والصورة وتمتد إلى ما وراء ذلك من فكر يحرك هذه جميعا ، وهي قبل أن تكون  
مجرد كلمة تتلو كلمة تدعمها بالتأكيد أو لفظة تتبع أخرى تزينها بالجناس والطباق  
وقبل أن تكون مجرد ترادف أو تكرار ، هي رؤية شعرية تعيد تنظيم الأشياء  
لتقيم منها أجزا متقابلة تتجاذب بعينا وتتنافر حيناً آخر ، وتفجر الشئ  
الواحد فتجعل منه شيئين ليتولد عن ذلك كله حركة فعالة تتصارع فيها الأشياء  
وتكتسب أبعادها المميزة عن طريق تعدد علاقاتها الضدية أو المثلية مع الأشياء  
الأخرى .

...

(١) الد يوان بشرح التبريزي ج ١ ص ١٩ وهو من قصيدة في مدح خالد بن  
يزيد الشيباني مطلعها :  
يا مَوْضِعَ الشَدْنِيَةِ الْوَجْنَاءِ وَمَصَارِعَ الْإِدْلَاجِ وَالْإِسْرَاءِ

موسيقى شعر أبي تمام

...

عقد الأمدى بابا في الموازنة تحدث فيه عما رآه من كثرة الزحاف واضطراب الوزن في شعر أبي تمام واستشهد فيعلم ما ذهب إليه بأبيات سبعة نورد هــا فيما يلي ونورد المآخذ التي أخذها على أبي تمام . قال الأمدى :

.. ١- فمن ذلك قوله :

وَأَنْتَ بِمِصْرَ قَائِتِي وَقَرَابَتِي سِي      بِهَا وَنُوْأَبِيكَ فِيهَا بَنُوْأَبِي سِي

وهذا من أبيات النوع الثاني من الطويل ووزنه ( فعولن مفاعلين ) وعروضه وضربه " مفاعِلن " فحذف نون "فمّولن" من الأجزاء الثلاثة الأول وحذف الياء "مــــن " مفاعيلن " التي في المصراع الثاني . وذلك كله يسمى المقبوض لأنه حذف خامسه .

٢- وكذلك قوله من هذا النوع :

كَسَاكَ مِنَ الْأَنْوَارِ أَيْضُ نَاصِعُ      وَأَصْفَرُ فَاقِعُ وَأَحْمَرُ سَاطِعُ

فحذف النون من أجزاء " فعولن " كلها وهي أربعة وحذف الياء من " مفاعيلن " التي في المصراع الثاني أيضا ، كما فعل في البيت قبله .

٣- ومن ذلك قوله من هذا النوع أيضا :

يَقُولُ فَيَسْمَعُ وَيَمْشِي فَيَسْمَعُ      وَيَضْرِبُ فَيُضْرَبُ فَيُضْرَبُ فَيُضْرَبُ فَيُضْرَبُ

فحذف النون من " فعولن " الأولى والياء من " مفاعيلن " التي تليها ، ومن " فعولن " التي هي أول المصراع الثاني وذلك كله أيضا يسمى مقبوضا وهو من الزحاف الحسن الجائز إلا أنه إذا جاء على هذا التوالي والكثرة في البيت الواحد قبح جدا .



فان هذا في غاية القبح ويكون بالكلام المنشور أشبه منه بالشعر الموزون .

٧ - ومن هذا النوع المنسرح قوله :  
ولم يغيَّرَ وَجْهِي عن الصبغةِ الـ      أُولَى بِمَسْفُوعِ اللَّوْنِ مَلْتَمِعِيهِ  
.. فخذف السين من " مستفعلن " الأُولى .. وحذف الفاء من " مستفعلن " الأُخيرة ..

ومثل هذه الأبيات في شعره كثير إذا أنت تتبعته، ولا تكاد ترى في شعره أشعار الفصحاء والمطابوعين على الشعر من هذا الجنس شيئاً (١) .

غير أن الدراسة الوصفية التفسيرية لهذه الأبيات تقفنا على ظاهرة من أهم ظواهر الموسيقى في شعر أبي تمام ألا وهي " ظاهرة التحريك " التي فطن لها أبو العلاء المعري عند شرحه لقول أبي تمام : (٢)

قَد نَبَذَا الحَجَفَ المَحْبُوكَ من زُؤدٍ      وصيروا هامهم بل صيرت حجفاً (٣)  
( يروى " قد نبذوا " على التخفيف والزحاف و " نبذوا " بتشديد الباء والتخفيف أشبه بمذهب الطائي ) (٤) .

- 
- ( ١ ) الامدى : الموازنة ج ١ ص ٣٠٦ - ٣٠٩ .  
( ٢ ) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٣٧٢ وهو من قصيدة في مدح ابي دلف الصجلي مطلعها :  
أما الرسوم فقد اذكرن ما سلفا      فلا تكفن عن شأنيك أويكفا  
( ٣ ) الحجف : جمع حجة وهي الترس من الجلود .  
( ٤ ) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٣٧٢ .

ويتجلى هذا المذهب أننا إذا استثنينا زيادة الحرف في البيت الرابع من الأبيات التي عدّها الأمدى معيبة الوزن فإن بقية الأبيات بما فيها عجز البيت الرابع تنتظمها ظاهرة واحدة وهى " إسقاط السواكن " فتبقى الحركات تتوالى ولا يفصل بينها إلا قدر بسيط من السواكن وإهمال الزيادة في البيت الرابع ليس عملاً اعتباطياً تستقيمنا به الظاهرة وإنما لأن رواية هذا البيت تخالف ما ورد في ديوان من رواية تسلم من هذه الزيادة فقد جاءت رواية الديوان على النحو التالي (١) :

لَمْ تَنْتَقِضْ عَرُوءَ مَنْهُ وَلَا سَبَبٌ      لَكِنَّ أَمْرِي الْآمَالِ يَنْتَقِضُ

ولم يشر الشارح ولا المحقق إلى رواية أخرى توافق رواية الأمدى له .

ومع أن الأمدى أدرك أن مثل هذه الأبيات السبعة التي ذكرها كثير في شعر أبي تمام إلا أنه لم يرق بالمسألة إلى مستوى الظاهرة ولم يربط بينها وبين ظواهر أخرى يتسم بها الإيقاع في شعر أبي تمام ذلك لأنه لم يعتد بأصالة الظاهرة الشعرية واكتفى بأن أشار إليها إشارة إلى عيب من عيوب الشعر انطلاقاً من معايير العروض التي تنزل منها تفاعيل البحور منزلة الأصل الذي تقاس سلامة بيت الشعر بمدى وفائه بحركة الإيقاع في هذا النموذج رغم احساسه بجواز ما اصطاح عليه بالزحاف وحسنه كما ذكر أكثر من مرة ، وربما لمحنا شيئاً من التشابه بين نظرتة إلى الزحاف ونظرتة إلى الصنعة والبديع فكلاهما عنده مستحسن ومقبول ما لم يكثر ويتوالى ويتأكد

(١) الديوان بشرح التبريزي ج٢ ص ٢٨٦ وهو من قصيدة في مدح خالد بن

يزيد مطلعها :      أقرم بكر تباهى أيها الحفص  
ونجمها أي هذا الهالك الحرص

هذا عندما ينص على نفى ظاهرة الزحاف عن الشعراء الفصحاء والمطبووعين وكأنما كان على وشك أن يقول إن الزحاف نوع من البديع لا يستحسن في الشعر إلا إذا جاء بمقدار ، وقد صرح ابن رشيق بهذه النظرة حينما قال : ( من الزحاف ما هو أخف من التمام وأحسن كالذي يستحسن في الجارية من التفاف البدن واعتدال القامة ) (١) ، وقال التبريزي : ( الزحاف جاز كالاصل . . وربما كان الزحاف في الذوق أطيب من الأصل ) (٢) ، إلا أنه لم يستطع أحد من النقاد العرب أن يؤصل ظاهرة الزحاف ويكشف عن الوشائج العميقة التي تربط بين التحولات الإيقاعية والحركة الداخلية في التجربة الفنية ذاتها . (٣)

اننا لو أخذنا - على سبيل المثال - الهيئ الخامس من الأبيات التي استشهد بها الأمدى وعللناه إلى البنية الإيقاعية التي يتكون منها على النحو التالي :

الوالمفدى أبا يزيد الذى	يضل غم الطوك فى شمده
اللمفد دا أبى بي زيد للذى	يضلل غم رلطوك فيشمده
٥ // ٥ // ٥ // ٥ //	٥ // ٥ // ٥ // ٥ //

وقارناها بإيقاع النموذج النظرى الذى افترض الأمدى ضرورة الوفاء به إلى أكبر حد ممكن وإيقاعه كالتالى :

- 
- ( ١ ) ابن رشيق : الصمدة ج ١ ص ١٣٨ .  
 ( ٢ ) التبريزي : الكافى فى العروض والقوافى ص ١٩ .  
 ( ٣ ) د . كمال أبوديب : فى البنية الإيقاعية للشعر العربى ص ٩١ .  
 وقد حاول الدكتور أبوديب - بعد تاصيله لظاهرة الزحاف - أن يدرس إيقاع الشعر العربى فى ضوء الفاعلية الشعرية التى تحرك بنيته .

مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن  
 ٥ // ٥ / ٥ / ٥ / ٥ / ٥ // ٥ / ٥ // ٥ / ٥ // ٥ / ٥ // ٥ /

فإننا من خلال هذه المقارنة نجد أن أبا تمام قد أسقط خمس قرارات ساكنة واحتفظ بكامل الحركات فأصبحت كلمات البيت تقفز من حركة إلى أخرى لا تفر على سكون إلا لتفارقه إلى حركة تليها فتساوق مع ذلك البعير الذي ينطلق مخترقا الفلاة مجاريا الريح لا يقر له قرار ولا يلين له جانب حتى يبلغ غايته وينتهي إلى غرضه .

إن تتابع الحركات الذي عابه الأمدى ينضم إلى تتابع الصفات التي سخر منها ابن الأثير (١) وتتبعث جميعها من تلك الحركة المتتالية المتتابعة التي تلوح في حركة البعير الذي يجمع بين صفاته أنها تنبش بالحياة متفجرة عنها تتجلى في ألفاظ التامل النهيد المحزتل وجميعها تؤول إلى الطول والارتفاع والانصباب يقهر بها الإنسان حدود المكان المقفر لتفضي به إلى غم الحياة ورغدها ، يقول أبو تمام : (٢)

سَأَخْرِقُ الْخَرَقَ بِابْنِ خَرَقَاءَ كَالْـ  
 هَيْقِ إِذَا مَا اسْتَحَمَّ فِي نَجْدِهِ (٣)

- (١) ابن الأثير : المثل السائر ج ١ ص ٤٠٨ وقد وصف بعض أبيات هذه القصيدة بأنها من المعاضلة التي قلع الأسنان دون إيرادها كما قال : "لولم يكن لأبي تمام من القبيح الشنيع إلا هذه الأبيات لحطت من قدره" . وذلك عند ما كان يتحدث المعاضلة بسبب توالي الصفات .
- (٢) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ٤٢٩ وهو من قصيدة في مدح خالد بن يزيد الشيباني مطلعها :
- مالكثيب الحمى إلى عقيدته      مابال جرعائه إلى جسرده
- (٣) الخرق : ما اتسعن الأرض ، ابن خرقاء : ابن ناقة سريعة الجري ، الهيق : ذكر الحطام ، النجد : العرق .



مُقابِلٍ في الجَدِيلِ صَلْبِ القَرَا      لُوهِكِ من عَجَبِهِ إلى كَتَدِهِ (١)  
 تَامِكِهِ ، نَهْدِهِ ، مَدَاخِلِهِ      مَلْمُومِهِ ، مَحْزَلِهِ أَجْدِهِ (٢)  
 إلى المَفْدَى أبُو يَزِيدِ السُّذَى      يَضِلُّ عَمْرُ المَلُوكِ في ثَمَدِهِ (٣)

ان ظاهراً اسقاط السواكن ، كما تجلت في هذا البيت ، تنتظم بقية الأبيات التي أوردها الأمدى ، كما يكشف لنا عنها الجدول التالي الذي يشتمل على مقارنة البنية الإيقاعية لكل من النموذج النظري وبين الشعر عند أبي تمام محذراً ما طرأ على الأبيات من تغيير:

- 
- ( ١ )      مُقابِلٍ في الجَدِيلِ : أي أبوه وأمه من هذا الفحل العريق المعروف بالجديل ، لوهك : تلاحم بعضه فوق بعض ، العجب ، أصل الذنب الكتد : مجمع الكتفين .  
 ( ٢ )      التامك : السنام الطويل ، النهدي : الضخم المرتفع ، ملموم : مجمع بعضه إلى بعض ، محزل : منتصب ، الاجد : موثق الخلقة .

التفسير	بيت أبي تمام		النموذج النظري			البيت
	سكون	حركة	سكون	حركة	البحر	
سقوط ٤ سواكن	١٤	٢٨	١٨	٢٨	الطويل	الأول
سقوط ٥ سواكن	١٣	٢٨	١٨	٢٨	،،	الثاني
سقوط ٦ سواكن	١٢	٢٨	١٨	٢٨	،،	الثالث
سقوط ساكن واحد	١٧	٢٨	١٨	٢٨	البسيط	الرابع*
سقوط ٥ سواكن	١٣	٢٤	١٨	٢٤	الضرح	الخامس
سقوط ٤ سواكن	١٤	٢٤	١٨	٢٤	،،	السادس
سقوط ساكنين	١٦	٢٤	١٨	٢٤	،،	السابع

## جدول (١)

إن الإيقاع الشعري عند أبي تمام في هذه الأبيات ، وأمثالها كثير في شعره إذا تتبعته - كما قال الأمدى ، يتركز على توالي الحركات ذلك التوالى الذى دفع بها العلماء المصرى إلى القول ( يجب أن يكون الطائى لم يفعل ذلك لأنه معدوم في شعر العرب والفريزة له منكرة ) (١) وذلك حينما تطرق القول أبو تمام (٢) :

\* بعد اعتماد رواية الديوان للقيت .

(١) الديوان بشرح التبريزى ج ٢ ص ٣٢٦ .

(٢) الديوان بشرح التبريزى ج ٢ ص ٣٢٦ وهو من قصيدة فى مدح محمد بن

يوسف الثغرى مطلقاً :

أما انه لولا الخليلُ المودعُ      وريح عافنه مصيفٌ ومربعٌ

يقول فيسمع ويمشى فيسرع ويضرب في ذات الإله فيوجع

وذلك لتوالي أربع حركات فيه ، ولم يجد تخريجا لهذه الظاهرة ، الا أن يقول ان أبا تمام قد اتبع العين الواو في غير القافية كما اتبعها الواو كذلك في هشو عروض البيت فأصبحت الكلمتان على النحو التالي " يسمعو ، يسرعو " وقد احتل الممرى في سبيل ذلك التحريج رداة هذه اللغة متجاهلا ظاهرة التخفيف التي فطن هو نفسه لها فقال بأنها أشبه بمذهب الطائي .

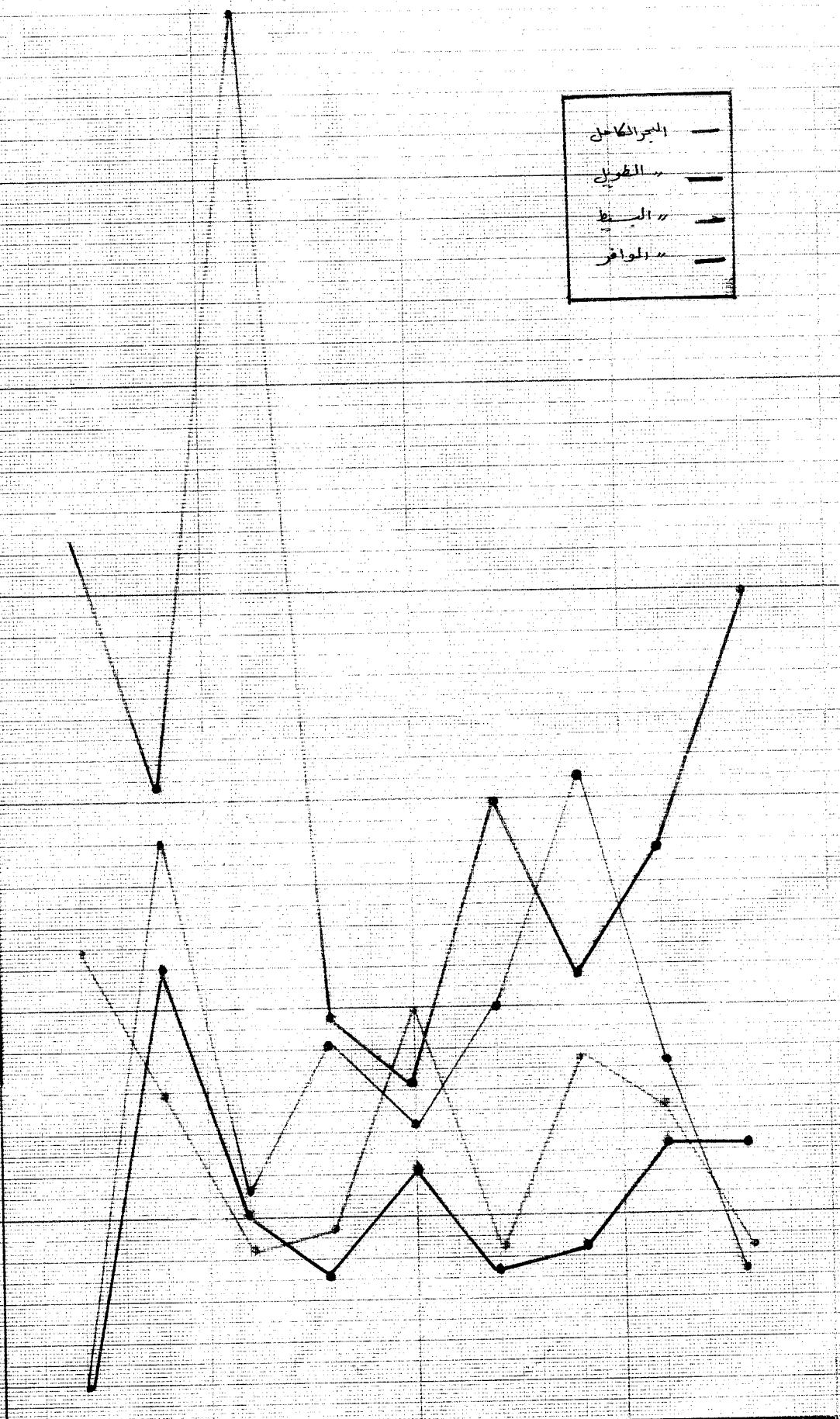
...

وإن استعرضنا شعره جميعه للوقوف على البحر الغالب (١) فإننا سنجد أن ٣٢ ٪ من شعره قد جاء من البحر الكامل وأن هذا البحر يحتل المكانة الأولى والطويل المكانة الثانية بنسبة ٢٢ ٪ يليه البسيط ونسبته ١٨ ٪ فقط وذلك مخالف لأكثر الشعراء في عصره وقبل عصره فقد ظل البحر الطويل يحتل المكانة الأولى في أشعارهم (٢) يليه البسيط وربما تقدم عليه عند بعض الشعراء بينما ظل الكامل ثالث بحر في أشعارهم إلا عند أبي تمام فان هذا البحر يحتل المركز الأول ونسبة طففة للنظر (٣) ، جعلت الدكتور عبد الله الطيب يقول ( أبو تمام أبدا عقدة من العقدة يخالف الناس في أكثر ما يأتى به ويأبى مع ذلك

- 
- ( ١ ) انظر الجدول ( ٢ ) حيث نسبة شيوع كل بحر في شعر أبي تمام .  
 ( ٢ ) يقول الدكتور ابراهيم انيس : ( ليس بين بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن ) . د . ابراهيم انيس : موسيقى الشعر ٥٩ .  
 ( ٣ ) انظر الرسم البياني ( ٣ ) التالي حيث تتضح نسبة اوسع البحور انتشارا عند أشهر شعراء العربية .

٢٨  
٢٦  
٢٤  
٢٢  
٢٠  
١٨  
١٦  
١٤  
١٢  
١٠  
٨  
٦  
٤  
٢  
٠

البحر الكامل	—
الطريق	—
البيط	—
المواجر	—



نسبة شيوخ أشهر مجور النشعر عند أشهر شعراء العرب (٢)

بمشاركة أبقاها فخر استفتية بنت بقمية شعراء من كتاب موسيقى الشعر الدكتور إبراهيم...

( ٢٨٨ )

نسبته الى بقية شمسه	عدد أبياته	البحر
% ٣٢	٢٣٤٤	الكامل
% ٢٢	١٥٩١	الطويل
% ١٧	١٢٤٩	البسيط
% ٩ر٥	٦٨٣	الخفيف
% ٩	٦٦٧	الوافر
% ٤	٢٨٢	الضريح
% ٣	٢٠٧	السريع
% ٣ر٥	٢٤٢	( المتقارب، الرجز ) ( ، الرمل ، النهج ، ) ( ، المجتث ، ) ( المتديد )

جدول ( ٢ )

إلا أن يجيء سابقا ومجليا ، ومن مخالفاته أنه جعل الكامل ميديانا لتممقه وتأمله حتى صار عنده أشد ملاءمة لذلك من سواه من البحور (١) .

ومن أهم سمات الكامل أنه أوفى بحور الشعر العربي حركات فهو يشتمل على ثلاثين حركة ، ولذلك يقول التبريزي " سمي كاملا لتكامل حركاته وهي ثلاثون حركة ، ليس في الشعر شيء له ثلاثون حركة غيره ، والحركات وابن كانت في أصل الوافر مثل ما هي في الكامل فإن الكامل زيادة ليست في الوافر ، وذلك أنه توفرت حركاته وجاء على أصله فهو أكمل من الوافر فسمى لذلك كاملا (٢) .

وليس ذلك بحسب بل إن نسبة السواكن فيه تنخف عن انخفاضها بينا عما هي عليه في بقية البحور فالثلاثون حركة لا يقابلها إلا اثنا عشر سكونا بينما نجد أن في الطويل والبسيط ثمانية عشر سكونا وثمان وعشرين حركة ، ومع أن السكون في الوافر لا يتجاوز الاثنى عشر سكونا إلا أن الحركات لا تتجاوز الست والعشرين حركة فقط ، وكذلك بقية البحور كما يكشف عنها الجدول (٤) .

إن هذا يعني أن البحر الكامل هو أغنى بحور الشعر العربي بالحركات التي لا تقابلها إلا أقل نسبة من السواكن فإن كان هذا البحر هو الغالب على شعر أبي تمام فإن هذا يعني اطراد الظاهرة التي لمسناها فيما نعاله عليه الأمدى من الأبيات الا وهي ظاهرة ارتكاز شعر أبي تمام على الحركات التسع

(١) د . عبدالله الطيب : المرشد الى فهم اشعار العرب ج ١ ص ٢٦٢ .

(٢) الخطيب التبريزي : الكافي في العروض والقوافي ص ٥٨ .

( ٢٩٠ )

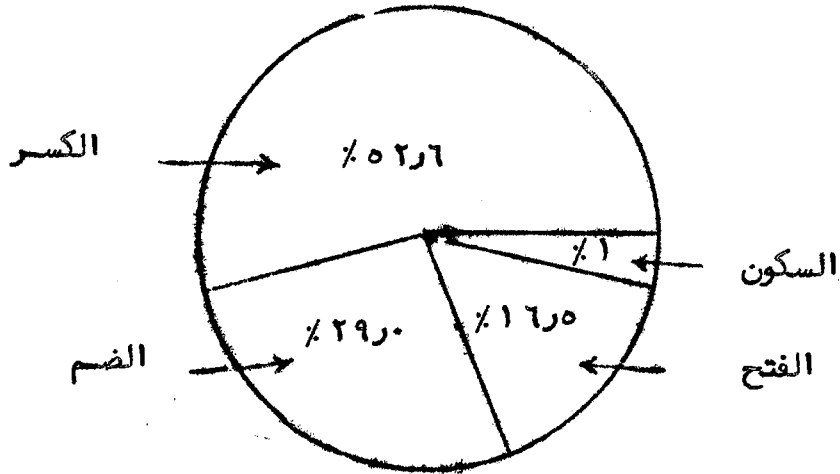
نسبة السكون الى الحركة	الحركة	السكون	البحر
٤ : ١٠	٣٠	١٢	الكامل
٦٤ : ١٠	٢٨	١٨	الطويل
٦٤ : ١٠	٢٨	١٨	البسيط
٤٦ : ١٠	٢٦	١٢	الوافر
٧٥ : ١٠	٢٤	١٨	الخفيف
٧٥ : ١٠	٢٤	١٨	المنسرح
٧٥ : ١٠	٢٤	١٨	الرمل
٧٥ : ١٠	٢٤	١٨	الرجز
٦٧ : ١٠	٢٤	١٦	المقارب
٧٣ : ١٠	٢٢	١٦	المديد
٧٣ : ١٠	٢٢	١٦	السريع
٧٥ : ١٠	١٦	١٢	المضارع
٧٥ : ١٠	١٦	١٢	المجتث

جدول (٤)

نسبة السواكن الى المتحركات في بحور الشعر العربي

لا يفصل بينها إلا أقل عدد ممكن من السواكن .

وتمة تجل ثالث لهذه الظاهرة تكشف لنا عنه حركة الروى فى القافية عند  
أبى تمام فقد كان نصيب القافية المقيدة نصيباً ضئيلاً لا يتجاوز ١ ٪ من مجموع  
شعره موزعاً على مقطعات تتكون من بيتين وثلاثة وأربعة باستثناء قصيدة واحدة  
من سبعة وعشرين بيتاً كان المعرى يرى امكانية قراءتها مطلقة القافية أو مقيدتها (١)  
بينما احتلت القافية المطلقة مكسورة أو مضمومة أو مفتوحة نسبة ٩٩ ٪ من  
شعره فى الوقت الذى تبلغ نسبة انتشارها فى الشعر العربى ٩٠ ٪ فقط (٢) وهذا  
يعنى أن نسبة تحريك الروى فى شعر أبى تمام أعلى من نسبه الشائعة فى  
الشعر العربى ، أى أن ظاهرة التحريك التى تجلت فيما عابه الأمدى من  
أبيات وكشف لنا عنها انطلاق أكثر شعره من إيقاع البحر الكامل ، قد ظهرت  
كذلك فى ندرة القوافى المقيدة الروى لديه ومجىء أغلب شعره محرك الروى .



( ١ ) الديوان بشرح التبريزى ج٢ ص ٢٨٢ وهى قصيدة فى مدح الحسين بن

رجاء مطلقها : جرت له أسماء جبل الشمس والوصل والهجر نعيم ووس

( ٢ ) ابراهيم انيس : موسيقى الشعر ٢٥٧



ان الحركة التي تطفئ على موسيقى شعرا بى تمام وتكمن خلف كثير من ظواهره العروضية لا يمكن أن تنفصل بأى حال من الأحوال عن تلك الرؤية الشعرية التي كانت تحد نظرتة إلى الأشياء فأبوتام يراها متحركة ، يراها فى لحظة الصيرورة ، لذلك فهي لا تعرف حدودا صارمة لديه ، فالأشياء تتفاعل وتتداخل ويفضى بعضها إلى بعضى فى حركة دائبة لا تنتهى إلا لتبدأ مرة أخرى ، وهى حركة عنيفة بعيدة الغور تفضى بالشئ إلى نقيضه والى ضد إلى ضده وما الطباقي إلا صورة من صور تجلى هذه الحركة التي تقفز بالشاعر بين النوافر ، وليس الجنس فى جوهره إلا حركة كامنة خفية تتسرب خلال تشابهه صوري يربط بين الكلمات وانتشارها فى شعرا بى تمام لا يفسر إلا بذلك الصراع العنيف الذى ينتظم شعره كله ، حتى يقول (١) :

وقوافٍ قد ضَجَّ منها لما استمعَ      حملَ فيها المرفوعُ والمخفوضُ

ويقول (٢) :

تغاير الشعرُ فيه إن سهرت له      حتى ظننت قوافيه ستقتتل

ومن المظاهر التي يتجلى فيها اقتتال القوافى غلبة أشد الحروف انفجارا عليها ذلك أن نسبة ٣٢ ٪ من قوافيه على حرفى الباء والداال ومن أهم سماتهما أنهما من أقوى الأصوات فى العربية جهرا وانفجارا وكأنما كانت

(١) الديوان بشرح التبريزى ج ٢ ص ٢٩٢ وهو من قصيدة فى مدح عياش

مطلعيها :  
وثناياك إنها اغريضُ      ولآلِ تومِ ورقِ وميضُ

(٢) الديوان بشرح التبريزى ج ٣ ص ١٠٠

تمثل ذرة الصراع الذى تمور حركات البيت فيه ، وكأنما انحباس النفس الذى يسبق انفجار الحروف يشكل الصدمة لجريانه مع حركات البيت المتتالية .

وشعر أبى تمام يزخر بعلامات الوجود المتحركة اللاهثمة ، يتردد فيه لمعان البرق وهدير السيل ووقع المطر ، وتنفرس بين أبياته الرياح المصعدة والسيوف المجردة وتنمو فيه الأعشاب وتثغر خلاله الأشجار وتتعاقب فيه الفصول وتفضى الحياة إلى موت والموت إلى حياة . إن الحركة التى تتداح فى الوجود هى جوهر الحياة ولذا فالسكون علامة من علامات الموت ولا مر قالت المـسـرب سكن الرجل إذا مات واستكان إذا نزل ، والحركة حينما تستأصل السكون من الوجود فانها تجلى فيه الحياة على صورة فرس يرتفع فى زهو وطائر يحلق فى شموخ يقول شاعرنا (١) :

يَعْلَمُ أَنَّ الدَّاءَ مُسْتَحْلَسٌ      تحتَ جِمامِ الفرسِ الرَّائِعِ (٢)  
والطَّائِرُ الطَّائِرُ فِى شَأْنِهِ      يلوى بِحِظِّ الطَّائِرِ الوَاقِعِ

والشعر حينما يستبطن هذه الحركة يصبح نوعا من الرحلة يقهر الأبعاد المألوفة للأشياء فيلتقى عندئذ بالمطايا التى تقهر الأبعاد المعروفة للمكان ، فيخرج كلاهما بالشاعر عن حد السكون الذى لا يدل إلا على الموت ولا يفضى إلا اليه . يقول (٣) :

- (١) الديوان يشرح التبريزى ج ٢ ص ٣٥٧ وهو من قصيدة فى مدح نوح بن عمرو مطلعها :
- ها إنَّ ذَا موقِفِ الجِجَاعِ      اقوى وسؤُرُ الزمَنِ الفَاجِعِ  
(٢) مستحلس : بالكسر من استحلست الارض بالنبت اذا اتصل نبتهم ، ومستحلس بالفتح : اى مجعول كالحلس وهو ما يوضع تحت السرج والارجح الفتح لذكر الفرس فيما بعد .
- (٣) الديوان بشرح التبريزى ج ٢ ص ١٦٠ وهو من قصيدة فى مدح محمد بن الهيثم بن شيان مطلعها :
- نوارٌ فى صواهِبِها نـوارٌ      كما فاجاك سربٌ أو صوار

فدع ذكر الضياع فلى شماس ان ذكرت ولى عنها نفاار  
فمالى ضيعة الا المطايا وشعر لا يباع ولا يعار (١)

وحد يث أبى تمام عن الشعر يعج بألفاظ السير والوخد والجموح والتهجير  
والتفليس وفيه تعانق السهول الجبال وتشرق الشمس هاتكة عن الوجوه  
حجاب الظلمات حتى يؤول الشعر من خلال هذه البنية اللغوية الى رؤية  
جامعة متعالية ترتاد المجاهل وتجوس خلال الاغوار ، يقول (٢) :

وسيارة فى الارض ليس بنسازح على وخذها حزن سحيق ولا سهب

(١) يقول الاستاذ امين البرت الريحانى فى تحليله لهذا البيت "ان مفهوم  
الضربة قد انقلب رأسا على عقب فى خاطر الشاعر فبدلا من أن تشده  
الضربة إلى ضيعة ( وطنه ) صار ابتعاده عنها هو الوطن والتقيد  
بمكان محدود هو الضربة . . وهكذا تستحيل المطايا رويه نحو  
الحرية والانتعاق من حدود المكان . ولئن كانت المطايا فعلا ماديا  
للحرية فالشعر فعل فكري وجمالى لها ولئن كانت سبيلا للمصالحة مع  
الحياة فالشعر سبيل لمعانقة الحياة . . أما قوله " لا يباع ولا يعار "  
فكلام أقرب إلى النثر منه إلى الشعر وهو مشابهة لما "التى ترمى على النار  
الطالعة من الصدر ومطلع العجز دون القدرة على اطفائها " .

(امين البرت الريحانى : مدار الكلمة ٣٢) .

غير أننى أرى أن جملة " لا يباع ولا يعار " تؤصل سمة الذات فى الشعر  
حتى يفقدو كالبصمة تحمل اسم صاحبها فلا يمكن ان يتسم بها سواه ،  
وهذا ما يجعل فعل الانتعاق الفكرى تجربة ذاتية متفردة متمردة على  
كل تقيد بما سبق أو تقيد لما يلحق .

(٢) الديوان بشرح التبريزى ج ١ ص ١٩٧ وهو من قصيدة فى مدح خالد بن

يزيد الشيبانى مطلعها :  
لقد أخذت من دار ماوية الحقب انحل المفانى للبلبل هو أم نهب

تذُرُ ذُرُورَ الشَّمْسِ فِي كُلِّ بَلَدَةٍ  
وَإِذَا أُنشِدَتْ فِي الْقَوْمِ ظَلَّتْ كَأَنَّهَا  
وَتَمْضَى جَمُوحًا مَا يَبْرُدُ لَهَا غَرْبُ  
مَسْرَةٍ كَبِيرٍ أَوْ تَدَاخَلَهَا عَجَسُ

ويقول : (١)

هَذِي الْقَوَافِي قَدْ أَتَيْتُكَ نَزْعًا  
تَتَجَسَّمُ التَّهْجِيرَ وَالتَّغْلِيصًا

ويقول : (٢)

تَسِيرُ مَسِيرَ الشَّمْسِ مَطْرَفَاتِهَا  
تَقْطَعُ آفَاقَ الْبِلَادِ سَوَابِقًا  
وَمَا ابْتَلَّ مِنْهَا لِاعْذَارٍ وَلَا عَيْدٍ  
وَمَا السَّيْرُ مِنْهَا لِالْعَنِيْقِ وَلَا الْوَعْدِ

هذه الرواية الجامعة المتعالية لا تلبث أن تولد بالقصيدة إلى كون يفسح بالحركة والاضطراب فلا يبقى فيه من السكون إلا ذلك السكون الصوري الذي تثبت به الحروف على الورق والأبيات في بطون الكتب . وهي حركة

( ١ ) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٢٧٣ وهو من قصيدة في مدح ابي الغيث الراقق مطلعها :

أَقْشِيْبَ رِيْعِهِمْ أَرَاكَ دَرِيْسًا  
وَقَرَى ضِيُوْفَكَ لَوْعَةً وَرَسِيْسًا

( ٢ ) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٩٤ وهو من قصيدة في مدح محمد بن

المهيشم بن شبانه مطلعها :  
تَجْرَعُ أَسَى قَدْ أَقْفَرَ الْجِرْعَ الْفَرْدِ  
وَدَعُ حَسَى عَيْنٍ يَحْتَلِبُنَا الْوَجْدِ

الوجود على ظهر الأرض تستبطن تاريخ الإنسان وتقلبه بين الأضداد ورحلته  
بين الأُنس والتوحش حتى تصبح القصيدة كما يقول (١) :

انسيةٌ وحشيةٌ كُثرتَ بِهـَا      حركاتُ أهلِ الأرضِ وهى سكونٌ

---

(١) الديوان بشرح التبريزى ج ٣ ص ٣٢٩ ، وهو من قصيدة فى مسرح  
الواثق مطلعها :  
وأبى المنازل إنَّها لشجونٌ      وعلى العجومة إنَّها لتبسينٌ

الخاصة

تراوحت مواقف النقاد من شعر أبي تمام بين رفض لهذا الشعر لأنسه خارج على طريقة العرب مخالف لها في الصياغة وبين تقبل له لأنه يصور أصدق تصوير حياة التأنق والزخرفة التي شاعت في العصر العباسي ، وكلا الحكمين مجحف فالأول يسلبه حرته في الإبداع والآخر ينتزع منه حقيقته المنبثقة من لغته الشعرية ، وبين هذين الحكمين تتوزع المواقف المختلفة التي صدرت عنها الأحكام المتعددة على شعر أبي تمام بين استحسان واستهجان وقدح ومدح عند القدماء وعند جلّ المحدثين .

ومن هنا كان هناك ما يشبه التسليم بأن ثمة جملة من أبيات أبي تمام تمثل إحالاته في المعاني وبعده في الاستعارة ومعاظلمته في التركيب وإغراقه في الصنعة والتكلف ، وقد ظلت هذه الأبيات تساق في مضمار التمثيل على أخطائه وهفواته للانتقاص منه تارة وللكشف عما يقع فيه الشعراء من سهو وزلل تارة أخرى .

ولذا فقد سميت في هذا البحث إلى إعادة النظر فيما اعتاد النقاد والبلاغيون عيه على أبي تمام وفق منهج يتوخى تأصيل لغته الشعرية ويسعى للكشف عن أبعاد الرؤية التي تتسلط على أبيات الشعر لديه فتحركها شكلا ومضمونا حتى تخرج بها عما هو مألوف ومعتاد وتسمها بسمة التفسر

والنخرابة والتميز ، ذلك أن هذه الرؤية لاتبث أن تتسلط على الأشياء  
فتنزع عنها رداء " الشيئية " وتحيلها إلى " مواضع " يتخللها التوتر السدى  
يفضى بها إلى احتضان الأضداد واستقطاب النوافر وهذا يعنى أن شعور  
أبى تمام يبدأ بتدمير ما يعهد فى الكلمة من معنى والاستغلاء عليه ثم  
رفعها إلى أفق شعرى لاتبث أن تتجلى فيه بأروع صورها وتتجسد  
فاعلية الرؤية الشعرية لديه فى ديناميكية اللغة وغالبا ما تركز على اقتناص  
علاقات التشابه والتضاد بين العلامات الأساسية المكونة لبنية القصيدة  
حتى تنتظم على أساس وثيق من التقابل أو التناغم شكلا ومضمونا .

\*\*\*\*\*

وقد أردت من خلال هذه الرسالة أن أكشف ملامح منهج نقدى  
جديد من شأنه إن أحسن تطبيقه أن يجعل ما يحتضنه تراثنا الشعرى  
من تجارب إنسانية أصيلة وقيم حضارية خالدة لاتحصرها قوقعة  
زمانية محددة ولا تحدها بوتقة مكانية معينة .



وانى لأدعو دعوة مخلصه ، فوختام هذا البحث ، إلى ضرورة  
الاستفادة مما حققه التقدم العلمى من انجازات فى مجال الدراسات  
الإنسانية بصورة عامة والأدبية بصورة خاصة وذلك فى دراستنا لتراثنا  
الشعرى فمن شأن هذه المواجه النقدية الحديثة أن تنصف شعراءنا  
العظام الذين طالما عايناهم معاملة غير منصفة لانرى فى أشعارهم  
الا خطأ يجب اصلاحه أو مهالفة ينبغى أن يطا من منها وهم أمراء  
الكلام .

وانى أسأل الله أن يهينى لنا من أمرنا رشدا .

ثبت مصادر البحث ومراجعته

\* الأمدى : أبو القاسم الحسن بن بشر الأمدى  
- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري  
تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف بمصر ط . الثانية  
١٣٩٢ هـ - ١٩٧٢ م .

- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري  
تحقيق محي الدين عبد الحميد ، ط . الثانية ، القاهرة  
١٣٧٣ هـ - ١٩٥٤ م .

\* ابراهيم أنيس : ( الدكتور )  
- موسيقى الشعر  
مكتبة الانجلو المصرية ، ط ٤ ، ١٩٧٢ م .

\* ابن الأثير : ضياء الدين بن الأثير  
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر  
تحقيق د . أحمد الحوفى ، د . بدوى طيبانه ، مكتبة  
نهضة مصر ، القاهرة ١٣٧٩ هـ .

- الاستدراك في الرد على رسالة ابن الدهان  
تحقيق حفنى محمد شرف ، الانجلو المصرية ، ١٩٥٨ م .

\* احسان عباس ( الدكتور )  
- تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، نقد الشعر من القسرن

الثاني حتى القرن الثامن الهجرى ، دار الثقافة ، بيروت .

\* أحمد ابراهيم موسى ( الدكتور )

- الصبغ البديعى فى اللغة العربية ،

دار الكتاب العربى ، القاهرة ، ١٣٨٨ هـ - ١٩٦٩ م .

\* أحمد أحمد بدوى : ( الدكتور )

- أسس النقد الادبى عند العرب ،

دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة .

\* أحمد أسعد على ( الدكتور )

- الانسان والتاريخ فى شعر أبى تمام ( القسم الاول )

دار الكتاب اللبنانى ، بيروت ، ط . الثانية ١٩٧٢ م -

١٣٩٢ هـ .

\* أحمد أمين ( الدكتور )

- النقد الأدبى

النهضة المصرية ، ط . الرابعة ١٩٧٢ م .

\* أدونيس : على أحمد سعيد

- الثابت والمتحول

دار العودة ، بيروت ط . الأولى ١٩٧٧ .

- مقدمة للشعر العربي

دار العودة ، بيروت ، ط. الثانية ١٩٧٥ م.

\* الازهرى : أبو منصور محمد بن أحمد الازهرى

- تهذيب اللغة

تحقيق عبد السلام هارون ، المؤسسة المصرية العامة ،

القاهرة ١٣٨٤ هـ - ١٩٦٤ م.

\* الاشمونى : أبو الحسن على نور الدين بن محمد الأشمونى

- شرح الاشمونى على ألفية ابن مالك ،

تحقيق محبى الدين عبد الحميد ، النهضة المصرية ط. الثالثة

\* أمين البرت الريحاني

- مدار الكلمة : دراسات نقدية

دار الكتاب اللبناني ، دار الكتاب المصرى ، ط. الأولى

١٩٨٠ م.

\* الانبارى : أبو بكر محمد بن القاسم الأنبارى

- شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات

تحقيق عبد السلام محمد هارون ، دار المعارف سلسلة

ذخائر العرب ط. الثانية .

\* أنيس المقدسي

- أمراء الشعر العربي في العصر العباسي  
دار العلم للملايين ، بيروت ط. الثامنة ، ١٩٦٩ م .

\* البحتري : الوليد بن عبيد البحتري

- : الديوان

- تحقيق حسن كامل الصيرفي ، دار المعارف ط. الثانية .

- ديوان الحماسة

- تحقيق الأب لويس شيخو نشر دار الكتاب العربي ، بيروت ،  
الطبعة الثانية .

\* بدوي طيبانه ( الدكتور )

- دراسات في نقد الأدب العربي إلى نهاية القرن الثالث ،  
الانجلو المصرية ط. الرابعة ١٩٦٥ م .

\* البديعي : يوسف البديعي

- هبة الايام فيما يتعلق بأبي تمام  
مطبعة دار العلوم ، القاهرة ، ١٩٣٤ .

\* بشار بن برد

- الديوان

- تحقيق : محمد الطاهر بن عاشور ، الشركة التونسية للتوزيع .

\* بلا : شارل بلا

- رسالة في اللحم

دار الكتاب الجديد ، بيروت ، ط. الاولى ، ١٩٧٣ .

\* التبريزى : أبوزكريا يحيى بن على الشيبانى التبريزى

- شرح ديوان أبى تمام

تحقيق محمد عبده عزام ، دار المعارف ، القاهرة ،  
ط. الرابعة .

- الكافى فى العروض والقوافى ،

تحقيق الحسانى حسن عبدالله ، نشر معهد المخطوطات

المصرية ، القاهرة ١٣٨٦ هـ - ١٩٦٦ م .

\* التهانوى : محمد الفاروقى التهانوى

- كشاف اصطلاحات الفنون

تحقيق د . لطفى عبد البديع ، المؤسسة المصرية العامة

، القاهرة ١٣٨٢ هـ - ١٩٦٢ م .

\* الجاحظ : أبوعثمان عمرو بن بحر

- البيان والتبيين ،

تحقيق عبد السلام هارون ، الخانجى ، القاهرة ، ط. الرابعة

١٣٩٥ هـ - ١٩٧٥ م .

- الحيوان

تحقيق عبدالسلام هارون ، البابى الحلبي ، القاهرة ،  
ط . الثانية .

\* الجرجاني : القاضى على بن عبدالمزيز الجرجاني ،

- الوساطة بين المتنبى وخصومه

تحقيق أبو الفضل ابراهيم وعلى محمد البجاوى ، الحلبي ،  
القاهرة .

\* الجرجاني : عبدالقاهر الجرجاني :

- دلائل الاعجاز

تصحیح محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت ،

١٣٩٨ هـ - ١٩٧٨ م

- أسرار البلاغة ،

محمد عبدالمنعم خفاجى ، ط . الثانية ، مكتبة القاهرة

١٣٩٦ هـ .

\* جرجى زيدان

- تاريخ آداب اللغة العربية ،

مطابع الهلال ، مصر ، ١٩٣٠ م .



- \* جميل سلطان ( الدكتور )  
- أبوتام ،  
دار الانوار ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٧٠م - ١٣٨٩هـ .
- \* جواد على ( الدكتور ) :  
- المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام ،  
دار العلم للملايين ، بيروت ، دار النهضة ببغداد ،  
ط . الثانية ١٩٧٦م .
- \* حازم القرطاجني :  
- منهاج البلغاء وسراج الادباء  
تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجه دار الكتب الشرقية ،  
تونس ١٩٦٦م .
- \* أبوحيان التوحيدى :  
- البصائر والذخائر ،  
تحقيق ابراهيم الكيلانى ، دمشق مكتبة اطلس .
- \* خضر الطائى :  
- أبوتام الطائى  
دار الجمهورية . بغداد ، ١٩٦٦م .

- \* داود سلوم ( الدكتور ) :  
- النقد العربي من الجاهلية حتى نهاية القرن الثالث ،  
مطبعة الايمان ، بغداد ، ١٩٦٩ م .
- \* ابن رشيق القيرواني : أبوعلى الحسن بن رشيق القيرواني ،  
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ،  
تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد ، دار الجيل ،  
بيروت ، ط . الرابعة ، ١٩٧٢ م .
- \* سعد مصلوح : ( الدكتور )  
- الأسلوب : دراسة لفوية احصائية ،  
دار البحوث العلمية ط . الاولى ، ١٩٨٠ م .
- \* ابن سنان الخفاجي : أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان  
الخفاجي .  
- سر الفصاحة  
شرح وتصحيح عبدالتمتع الصعدي ، مكتبة صبيح ،  
١٣٨٩ هـ - ١٩٦٩ م .
- \* سيوييه : أبو شر عمرو بن عثمان بن قنبر  
- الكتاب  
تحقيق عبدالسلام هارون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،  
ط . الثانية ١٩٧٢ م .

( ٣١٠ )

\* الشريف المرتضى : على بن الحسن ،

- طيف الخيال

تحقيق حسن كامل الصيرفي ، ط. الأولى ، الحلبي ،

١٣٨١ هـ - ١٩٦٢ م

\* شوق ضيف : ( الدكتور ) ،

- الفن ومذاهبه في الشعر العربي ،

دار المعارف ، مصر ، ط. التاسعة .

\* الصولي : أبو بكر محمد بن يحيى الصولي ،

- ديوان أبي تمام

تحقيق رشيد خلف نعمان ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٧٨ م

- ديوان أبي نواس ،

دراسة وتحقيق بهجة عبد الغفور حمد ، مكتوب على الآلسة

الكاتب ، رسالة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الآداب

١٣٩٧ هـ - ١٩٧٧ م

- أخبار الشعراء " كتاب الاوراق "

جمع هيوارث دين .

- أخبار أبي تمام  
تحقيق د. عساكر ، عبده عزام ، نظير الإسلام ، المكتب  
التجاري للطبع والنشر ، بيروت .

- أخبار البحترى ،  
تحقيق د. صالح الاشر ، دار الفكر بدمشق ، ط. الثانية ،  
١٩٦٤ م - ١٣٨٤ هـ .

\* ابن طباطبا العلوى ،  
- عيار الشعر ،  
تحقيق محمد زغول سلام ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ،  
١٩٨٠ م .

\* عباس محمود العقاد ،  
- ساعات بين الكتب ،  
دار الكتاب العربى ، بيروت ، ط. الثانية ، ١٩٦٩ م .

- مراجعات فى الآداب والفنون ،  
دار الكتاب العربى ، بيروت ، ط. الأولى ، ١٩٦٦ م .

- يسألونك ،  
دار الكتاب العربى ، بيروت ، ط. الثالثة ، ١٩٦٨ م .

- \* عبد الرحمن بدوى ( الدكتور ) ،  
- طه حسين فى عيد ميلاده السبعين ،  
دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٢م .
- \* عبدالعزيز سيد الاهل ،  
- عبقرية أبو تمام ،  
دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الثانية ، ١٩٦٢م .
- \* عبد الكريم الياقوتى : ( الدكتور ) ،  
- جدلية أبو تمام ،  
دار الجاحظ ، بغداد ، ١٩٨٠م .
- \* عبد الله الطيب : ( الدكتور ) ،  
- المرشد الى فهم أشعار العرب ،  
الحلبى ، القاهرة ، ط. الاولى ١٣٧٤ هـ - ١٩٥٥م .
- \* عبده بدوى : ( الدكتور ) ،  
- أبو تمام وقضية التجديد فى الشعر ،  
مكتبة الشباب ، القاهرة .
- \* العسكرى : أبوهلال الحسن بن عبد الله العسكرى ،  
- كتاب الصناعتين : الكتابة والشعر ،  
تحقيق الجاوى ، ابوالفضل ابراهيم طبع الحلبي ، القاهرة .

\* العكبري : أبوالبقاء العكبري ،

- شرح ديوان المتنبي ،

دار المعرفة ، بيروت ١٣٩٧ هـ ، ضبط الابيارى ، السقا ،  
شلبى .

\* عرفسوخ :

- أبوتمام شاعر الخليفة المعتصم بالله ،

المكتب التجارى ، بيروت ، ١٩٦٤ م .

\* ابن فارس : أحمد بن فارس ،

- معجم مقاييس اللغة ،

تحقيق عبدالسلام هارون ، البابى الحلبي ، القاهرة ،

ط . الثانية ، ١٣٨٩ هـ - ١٩٦٩ م .

\* الفرزدق : أبوفراس همام بن غالب ،

- الديوان ،

جمع وطبع عبدالله الصاوى ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ،

ط . الاولى ، ١٩٣٦ م / ١٣٥٤ هـ .

\* قدامة بن جعفر ،

- نقد الشعر ،

تحقيق عبدالمنعم خفاجى ، نشر مكتبة الكليات الازهرية ،

القاهرة ط . الاولى ١٣٩٩ هـ .

\* القزويني : جلال الدين أبو عبد الله محمد الخطيب القزويني ،

- الإيضاح في علوم البلاغة .

طبع صبيح ، القاهرة ، ١٣٨٥ هـ - ١٩٦٦ م .

- شروح التلخيص ،

البابى الحلبي ، القاهرة ١٩٣٧ م .

\* ابن قتيبة : أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة ،

- الشعر والشعراء ،

طبع ليدن ، مطبعة بريل ١٩٠٢ .

\* كاودن روى كاودن ،

- الأديب وصناعته ،

ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، مكتبة منيمنة ، بيروت ١٩٦٢ م .

\* كمال أبوديب : ( الدكتور )

- في البنية الإيقاعية للشعر العربي ،

دار العلم للملايين ، بيروت ، ط . الأولى ١٩٧٤ م .

- جدلية الخفاء والتجلى ، داراسات بنيوية في الشعر ،

دار العلم للملايين ، بيروت ، ط . الأولى ، ١٩٧٩ م .

\* لطفى عبد البديع : ( الدكتور )

- محاضرات

المحاضرات الملقاة على طلبة الصف الرابع بكلية الشريعة

قسم اللغة العربية ، ١٣٩٤ هـ .

- عبقرية العربية ،

مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط . الأولى ١٩٧٦ م .

\* محمد حسن عبد الله : ( الدكتور ) ،

- مقدمة في النقد الأدبي ،

دار البحوث العلمية ، ط . الأولى ، ١٣٩٥ - ١٩٧٥

\* محمد زكى عشاوى : ( الدكتور ) ،

- قضايا النقد الادبى بين القديم والحديث ،

دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٧٩ .

\* محمد طاهر الجبلاوى ،

- الكلام فى شعر البحترى وأبى تمام ،

طبع ونشر دار الفكر العربى ، القاهرة .

\* محمد على أبو محمد ،

- النقد الادبى حول أبوتمام والبحترى فى القرن الرابع الهجرى ،

دار العربية ، بيروت ، ط . الاولى ، ١٩٦٩ م .



- \* محمد محمد الحسينى ،  
- أبو تمام وموازنة الأمدى ،  
المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب ، القاهرة ، ١٩٦٧م .
- \* محمد مندور : ( الدكتور ) ،  
- النقد المنهجي عند العرب ،  
دار نهضة مصر ، القاهرة .
- \* محمود اليربوعى : ( الدكتور ) ،  
- الحركة النقدية حول مذهب أبو تمام (فى القديم ) ،  
دار الفكر .
- \* - الفن والصناعة فى مذهب أبو تمام ،  
المكتب الاسلامى ، ١٣٩١ - ١٩٧١ .
- \* المرزبانى : أبوعبدالله محمد بن عمران المرزبانى ،  
- الموشح فى مأخذ العلماء على الشعراء ،  
طبع بحب الدين الخطيب ، المطبعة السلفية ، القاهرة ،  
ط . الثانية ١٣٨٥ هـ .
- \* المرزوقى : أبوعلى أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقى ،  
- شرح ديوان الحماسة ،  
نشر أحمد أمين ، عبد السلام هارون ، لجنة التأليف والترجمة  
والنشر ، الطبعة الثانية ١٣٧٦ هـ .

- \* مسلم بن الوليد الأنصاري ،  
- الديوان ،  
تحقيق د . سامي الدهان ، دار المعارف ، مصر .
- \* ابن المعتز : عبد الله بن المعتز ،  
- البديع ،  
نشر اغناطيوس كراتشكوفسكي ، دار الحكمة - دمشق .
- طبقات الشعراء ،  
تحقيق عبدالستار فراج ، دار المعارف بمصر ، ط . الثانية .
- \* منير سلطان : ( الدكتور ) ،  
- المرزبانى والموشح ،  
الهيئة العامة المصرية للكتاب ، الاسكندرية ، ١٩٧٨ م .
- \* ميرهوف : هانز ميرهوف ،  
- الزمن فى الأدب ،  
ترجمة د . أسعد رزق ، نشر مؤسسة سجل العرب ١٩٧٢ .
- \* النابلسي : الشيخ عبدالغنى النابلسي ،  
- تعطير الأناام فى تعبیر المنام ،  
دار الفكر - بيروت .

- \* نجيب محمد البهبهتي ،  
- أبوتام الطائي : حياته وحياته شعره ،  
دار الفكر ، مكتبة الخانجي ، ط. الثانية ، ١٩٧٠م .
- \* ابن النديم : أبو الفرج محمد بن اسحق بن النديم ،  
- الفهرست ،  
دار المعرفة ، بيروت .
- \* نصرت عبدالرحمن : ( الدكتور ) ،  
- في النقد الحديث ،  
مكتبة الاقصى ، عمان ، ط. الاولى ١٣٩٩ هـ - ١٩٧٩م .
- \* ياقوت الحموي ،  
- معجم الأديباء ،  
دار المأمون ، القاهرة .
- \* ابن يعيش : موفق الدين يعيش بن علي بن يعيش ،  
- شرح المفصل ،  
عالم الكتب ، بيروت ، مكتبة المتنبى ، القاهرة .

الحمد لله رب العالمين