

أساليب البيان في ضوء محددات عمود الشعر

أ. د. رميض مطر الدليمي

تدريسي جامعة الأنبار كلية الآداب

م. م. احمد قاسم محمد

طالب دكتوراه جامعة الأنبار - كلية الآداب

الحمد لله رب العالمين وأفضل الصلاة وأتم التسليم على خاتم الأنبياء والمرسلين وبعد: مما لا شك فيه أن مصطلح عمود الشعر من المصطلحات النقدية التي برزت في العصر العباسي، إذ لم يكن هذا المصطلح معروفاً لدى القدامى، فهو الطريق أو المنهج الذي سار عليه الشعراء المتأخرون في نظم أشعارهم على غرار المتقدمين، إذ رافق هذا المصطلح الشعر كثيراً والسبب يعود لإبراز وبيان عناصر وسمات الشعر الأساسية، إذ برزت الإشارة إلى هذا المصطلح - عمود الشعر - عندما سُئل البحتري عن الإجابة في شعره وشعر أبي تمام، إذ قال: ((كان أغوص على المعاني مني، وأنا أقوم بعمود الشعر منه))^١، فهذه كانت أول إشارة نقدية لعمود الشعر، إلى أن أبان النقاد في تفصيل هذه القضية.

أساليب البيان في ضوء محددات عمود الشعر

أن أول إشارة صريحة لمفردة عمود الشعر كما اشترنا عند البحتري، إلا أنها ظلت اشارات وتعليقات بسيطة من دون السبر في أغوارها أو التعمق لإبراز منهاج واضح تسيّر عليه هذه العملية النقدية، إلى أن جاء كل من الأمدي والجرجاني، فأصبحت قضية عمود الشعر تأخذ منحى يسير وفق مرجعية محددة، فهذا الأمدي يعد من أوائل النقاد الذين آثروا قضية الالتزام بعمود الشعر، مؤكداً ذلك عن طريق قراءاته لشعري الطائيين في كتابه الموازنة، إذ يرى أن أبا تمام كان كثير الخروج عن قواعد الشعر التي التزمها الشعراء، إذ أشار إلى ذلك قائلاً: ((فأبو تمام انفراد بمذهب اخترعه، وصار فيه أولاً وإماماً متبوعاً، وشهر به حتى قيل: مذهب أبي تمام، وطريقة أبي تمام، وسلك الناس نهجه، واقفوا أثره، وهذه فضيلة عزّي عن مثلها البحتري))^٢، فقد أبان من تعليقه هذا أن أبا تمام كان كثير العدول عن عمود الشعر على عكس البحتري الذي ((ما فارق عمود الشعر وطريقته المعهودة مع ما نجده كثيراً في شعره من الاستعارة والتجنيس والمطابقة))^٣، ومن الطبيعي جداً أن تنتقد أشعاره فهو كغيره لا بد أن تكون معانيه الشعرية بين المقبولة والمستكرهة لدى النقاد. في حين حدد الجرجاني معايير معينة لقياس عمود الشعر قائمة على أساس ((الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، تسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب... وكان على الشاعر أن يحتذي بها كي يكون مجيداً معظماً، وشعره على قدر من الأهمية والمكانة))^٤، فهذه الضوابط الفنية التي وضعها الجرجاني تدل على أنها تندرج تحت مسمى واحد وهو " عمود الشعر " لتحديد الجودة الفنية والإبداع لدى الشعراء، ثم جاء المرزوقي معيذاً ترتيب هذه القواعد، ومضيفاً إليها بما أسعفه فكره الواسع، وتصوره الفذ، من أجل تحديد مقاييس لجودة الشعر مؤكداً ذلك بقوله: ((فالواجب أن يتبين ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب، لِيَتَمَيَّزَ تَلِيدُ الصنعة من الطريف، وقديم نظام الفريض من الحديث))^٥، إذ حصر عناصر عمود الشعر في سبعة معايير، وهي: ((شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، الإصابة في الوصف، والمقارنة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتتامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكله اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقفية، حتى لا منافرة بينهما))^٦. ولهذه العناصر شروحات ودراسات كثيرة^٧ لذا سأركز في هذا المبحث على الجانب التطبيقي، آخذاً بالحسبان المعيارين اللذين اعتمدهما النقاد في تحديد فاعلية أساليب البيان على وفق مقررات عمود الشعر، وهما: المقارنة في التشبيه، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، عن طريق تتبعنا لقراءات النقاد في أشعار الشعراء.

١- المقارنة في التشبيه: إن القيمة البلاغية لأي نص شعري تكمن في المماثلة بين طرفي التشبيه، والتي تساعد المتلقي على التصور الذي أراده المبدع، لذا غالباً ما كان يحاول الشاعر عند استخدامه للغة المجازية في أشعاره بأن تكون خالية من اللبس الحاصل بين المشبه والمشبه به، معتمداً أسلوباً قريباً من الفهم، بعيداً عن التعمية والتعقيد، لذلك حرص النقاد على إلزام الشاعر بهذه المقررات، وتأكيد ضرورة المماثلة والتوافق بين طرفي التشبيه في الخطاب الشعري الموجه؛ لأن التناسب بين المشبه والمشبه به يعد أساس اللغة الشعرية، ومقياس البلاغة لإبراز شاعرية المبدع عن طريق المقارنة بين طرفي التشبيه في الصورة الشعرية الواحدة سواءً أكان هذا الارتباط حسياً أم عقلياً، فإن ((العلاقة التي تقوم بينهما إنما تقوم على المقارنة أساساً وليست هناك علاقة اتحاد أو تفاعل داخل التشبيه))^٨. ولا تعني المقارنة في التشبيه بالابتدال في استخدام المعاني الشعرية، إذ إن أحد مقومات عمود الشعر هي جزالة الألفاظ وفخامة المعاني، وهذه تكون شديدة الارتباط في التشبيهات والاستعارات، والتي في الغالب ما تعتمد على الغموض البعيد عن التكلف والتعقيد لكشف أغوار النص الشعري، إذ أشار البيانون بأن التشبيه القائم على التفاوت بين طرفي الصورة من باب اللطف والاستطراف، فهذا ابن أبي العون قد عدّ التشبيه النادر ضمن هذا الباب قائلاً: ((ورأيت أجل هذه الأنحاء وأصعبها على صانعها التشبيه؛ وذلك أنه لا يقع إلا لمن طال تأمله ولطف حسه وميز بين الأشياء بلطف فكره))^٩، أما ابن طباطبا العلوي فقد أتى بمفهوم يدل فيه على المقارنة مصرحاً بقوله: ((فأحسن التشبيهات ما إذا عكس لم يَنْقُضْ بل يكون كلُّ مُشَبَّهٍ بصاحبه مثل صاحبه، ويكون صاحبه مثله مُشَبَّهاً به صورةً ومعنىً. وربّما أشبه الشيء الشيء صورةً وحالته معنىً، وربّما أشبهه

مَعْنَى وَخَالَفَهُ صُورَةً ، وَرُبَّمَا قَارَبَهُ وَدَانَاهُ))^{١٠}، ثم جاء عبد القاهر الجرجاني ينظر إلى النص الإبداعي على أساس ما يضيف عليه المبدع بعضًا من الصيغ الشعرية ذات المنحى الفني، لذا فهو يرى أن التصوير ((الشبه من الشيء في غير جنسه وشكله، والتقاط ذلك له من غير محلته، واجتلابه إليه من النيق البعيد، بابا من الظرف واللطف ومذهبًا من مذاهب الإحسان لا يخفي موضعه من العقل))^{١١}. ولم يتعد ابن أبي الإصبع في رأيه عن سابقه، إذ يرى أن المناسبة في التشبيهات تكون على نوعين: إما في المعاني، وهي أن يأتي الشاعر بمعنى يتم به المعنى السابق بما يقاربه من دون لفظ، وإما في الالفاظ التي يوردها الشاعر من أجل التقفية^{١٢}، وهذا يدل على أن وظيفة التشبيه في الشعر عند النقاد هي ما ينجزه من مقدار الحقيقة بوساطة التصوير عن طريق المعاني المخيلة التي لا يستطيع التعبير عنها بالنثر^{١٣}، والتي نلاحظها انعكست على أشعار الشعراء عن طريق قراءاتهم البيانية، إذ عدت طائفة من البيانيين الصورة التي أوردها أمرؤ القيس في وصف الثريا من التشبيهات الحسان، في قوله^{١٤}:

إذا ما الثريا في السماء تعرّضت تعرّض أثناء الوشاح المُفصّل

إنّ المتأمل في الصورة التشبيهية التي رسمها أمرؤ القيس، بجده قد اتخذ الطبعة سببًا لتلك الصورة التي رام إيصالها إلى المتلقي، إذ إنّ الثريا وقت الغروب تتحرف قليلاً كتحرف الوشاح الذي يتوسط المرأة وهو مرصع بالجواهر، وهذه الصورة وقعت ابن قتيبة إلى قراءتها على أساس المقاربة بين طرفي التشبيه، قائلاً: ((أراد وقت مغيب الثريا، وعند ذلك تتعرض. وهي إذا طلعت تستقبل الناظر إليها بأنفها. فإذا غربت تعرّضت، أي تحزفت كأنها جانحة كتحرف ثي الوشاح إذا القي. والوشاح خيط فيه خرز منظوم قد جمع طرفاه فأسفله أوسع من أعلاه. وكذلك الثريا))^{١٥}، فإن مبعث الأثارة لديه حصل نتيجة المطابقة للواقع دون الحاجة إلى الخيال من أجل الكشف عن الصلة بين الطرفين المشبهين. كما عدّ المبرد المعنى في هذه الصورة من طرائف التشبيه وأعجبها، متحسناً القيمة البلاغية التي ميزت تصوير الشاعر عن بقية الصور التي أوردها الشعراء في وصف الثريا، إذ يقول: ((وقد أكثروا في الثريا فلم يأتوا بمن يقارب هذا المعنى. ولا بما يقارب سهولة هذه الألفاظ))^{١٦}، ومرد ذلك إلى المشابهة الحاصلة في هيئة الصورة وحركتها البلاغية. أما ابن أبي عون فإننا نلاحظ من استقرائه لأبيات الشعراء التي ذكرها في كتابه بأنه قد أختار الكثير من الأشعار التي قامت على معيار المقاربة بين طرفي التشبيه، إذ أشار إلى بيت امرئ القيس ضمن التشبيهات المستحسنة عن طريق قراءته البيانية قائلاً: ((قد شبهها جماعة من الشعراء فأصابوا وقاربوا))^{١٧} بينما جعل العسكري بيته من ((أحسن ما قيل في الأوصاف والتشبيه))^{١٨}، وتبعه المرزوقي في الرأي نفسه^{١٩}، إذ إن معيار المقاربة لديه تكمن في حسن تقدير الشاعر والظنّة في تشبيهه عن طريق اشراك طرفي الصورة في أكثر من صنعة بعيداً عن الغموض المؤدي إلى اللبس بينهما^{٢٠}، إذ يتضح أن معيار الذي استند إليه البلاغيون في تفسير وتعليل قول امرئ القيس وتحليله قام على عملية ذوقية لإبراز القيمة البلاغية عن طريق الترابط بين المعاني والالفاظ؛ لأن المناسبة تعني ((المشاكلة والمقاربة ومرجعها في الآيات ونحوها إلى معنى رابط بينهما عام أو خاص، عقلي أو حسي أو خيالي وغير ذلك))^{٢١}. في حين رفضت طائفة أخرى من البيانيين أن تكون هناك مناسبة بين طرفي التشبيه لقول امرئ القيس آخذين بالحسبان أن الشاعر لم يرد من المعنى بالثريا، لأنّ التعرض للجوزاء وليس للثريا، وهو رأي ابن سلام الجمحي ففي قراءته النقدية أبان عن ذلك قائلاً: ((فأنكر قوم قوله إذا ما الثريا في السماء تعرّضت وقالوا الثريا لا تعرض وقال بعض العلماء عنى الجوزاء))^{٢٢}، محتجاً بذلك بأنّ العرب قد فعلت مثل هكذا وصف عندما قال زهير^{٢٣}:

فَتُنْتَجُ لَكُمْ غِلْمَانُ أَشْأَمُ كُلِّهِمْ كأحمر عادٍ ثم تُرْضِعُ فَتَنْطَمِ

إذ ذكر أنّ المراد من تشبيه أحمر عاد هم قوم ثمود، وإنّما جاء ذكر عاد موضوعاً لثمود للضرورة الشعرية^{٢٤}، وهناك قراءات نقدية أخرى جاءت مشابهة لقراءة ابن سلام، إذ عاب ابن قتيبة المعاني الشعرية مشيراً إلى عدم التناسب والتقارب بين طرفي التشبيه، وإن لم يصرح بها ذاكرةً بأنّ: ((الثريا لا تعرّض لها، وإنّما أراه أراد الجوزاء، فذكر الثريا على الغلط، كما قال الآخر كأحمر عاد وإنّما هو كأحمر ثمود، وهو عاقر الناق))^{٢٥}، فسبب عدم تناسب الأطراف يعود إلى ائتلاف الحاصل بين المعاني، وهذا ما يؤكد المرزباني والجرجاني و الباقلائي و الشنتريني^{٢٦}. ونقول قد تكون هذه الطائفة ابتعدت عن مغزى الشاعر الذي أراده من ذكره للفظ (الثريا) باعتبارها دلالة ترمز للمرأة، إذ يؤكد ذلك الدكتور مصطفى ناصف بأنّ: ((اللغة لا تعطي كل شيء، ومن أجل أن نفهم شيئاً واحداً نحتاج إلى قراءة شعر كثير، وإذا ربطنا هذا الشعر بعضه إلى بعض أمكن لنا أن نستخلص شيئاً عن معنى الثريا، أن نقول إنّ الثريا رمز المرأة))^{٢٧}، أن شعرية النص في الأساليب البلاغية لا تقاس على الحقيقة المطلقة، وإنّما بدليل أن الأبيات التي تسبق هذا الشاهد ترمز إلى المرأة، إضافة إلى الترابط الوثيق كما يذكره الدكتور رميض الدليمي بين ((الجنس البشري (المرأة) والشيء المادي (الثريا) فهما عنوان الجمال والرونق))^{٢٨}، إنّ

اختلاف وجهات النظر لدى النقاد في عقد الصلة بين طرفي الصورة الشعرية والمقاربة بينهما، يعود إلى نسبة اختلاف الثقافات بين الشعراء، وكمية المعرفة وسعة الفكر المتباينة، فضلاً عن البيئة وعوامل أخرى تساعد النقاد في تفسير المقاربة بين المشبه والمشبه به. وفي المعيارية نفسها أكد النقاد أن ((تشبيه شينين بشينين في بيت واحد))^{٢٩}، يمنح البيت الشعري قوة في التناسب، ودقة في الارتباط بين اطراف الصورة التشبيهية، إذ أعجبوا بالتناق الحاصل في بيت امرئ القيس^{٣٠}:

كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْبًا وَيَابِسًا لَدَى وَكْرَهَا الْعُنَابُ وَالْحَشْفُ الْبَالِي

بسبب تصويره المجازي، القائم على التشبيه المزدوج ذات الترتيب الحسن واللفظ المختصر، بوصف اصطيات طائر العقاب للطيور، إذ شبه قلوب الطيور الغضة بالعناب مرة، واليابسة بالتمر الرديء مرة أخرى، لذا أثارت هذه الصورة الشعرية قراءات عدة بسبب إعجاب البيانين لها، الناتج عن تركيب مرتبط بين التشبيهين بحيث لا يمكن فك ارتباطهما، لأن ذلك يؤدي إلى تلاشي القيمة البلاغية، إذ عدّ البيانين هذا الشاهد من بليغ ضروب التشبيهات وأحسنها، لأن أمراً القيس أول من شبه شينين بشينين في بيت واحد^{٣١}، إذ أعجب الأصمعي ببيت امرئ القيس^{٣٢}، وتبعه المبرد جاعلاً البيت المذكور من التشبيه المصيب^{٣٣}، في حين عدّه ابن قتيبة من التشبيهات التي أنفرد بها قائلوها مصرحاً بقوله: ((وقد تبعه الناس في هذا الوصف وأخذوه، ولم يجتمع لهم ما اجتمع له في بيت واحد))^{٣٤}، لأن الأسلوب البياني جاء مناسباً ومطابقاً للعقل، فضلاً عن القيمة الفنية التي تحققت فيها المقاربة بين طرفي الصورة وهو ما أكدّه المبرد في قراءته البيانية على شعرية التشبيه، قائلاً: ((فهذا مفهوم المعنى، فإن اعترض معترض فقال: فهلا فصل فقال: كأنه رطباً العناب وكأنه يابساً الحشف! قيل له: العربي الفصيح الفطن اللقن يرمي بالقول مفهوماً، ويرى ما بعد ذلك من التكرير عيا))^{٣٥}، ففي قراءته يشير إلى ضرورة المغايرة والاختلاف بين المشبهين، لأنها تمنح البيت الشعري قيمة جمالية وقوة بلاغية، في حين إذا تشابه شينان في نفس الوجه فقدت هذه القيمة، بدليل أنّ مثل هكذا وصف قد ورد في قوله تعالى: ((وَمَنْ رَحِمْتَهُ جَعَلْ لَكُمْ اللَّيْلَ وَالنَّهَارَ لِتَسْكُنُوا فِيهِ وَلِتَبْتَغُوا مِنْ فَضْلِهِ))^{٣٦}، فالمخاطب يعلم الفرق بين وقت العمل ووقت السكون، من دون الحاجة إلى التفصيل لكل معنى، بسبب مطابقة الكلام ومقاربتة، لذلك وافقه ثعلب الرأي عندما جعل الشاهد الشعري من التشبيهات المقبولة والبعيدة عن التقصير^{٣٧}، لما حققه أسلوب البيان من ابعاد نفسية، كما نال بيت امرئ القيس حظوة وإعجاب بهاء الدين السبكي عندما وضع بيته ضمن عجائب التشبيه، لأنه يجمع بين شينين مختلفين بمعنى واحد مشترك بينهما، إذ فصل ذلك بقراءة نقدية مبيّناً فيها بأن ((الضمير في قوله: وكرها يعود إلى العقاب؛ لأن المشبهين القلوب الرطبة والقلوب اليابسة، والمشبه بهما هما العناب والحشف البالي، فشبّه القلب غير أن المشبه ملفوف باعتبار ذكر المشبهين أولاً والمشبه به ملفوف؛ لأنه لف مع مشبه به آخر، وإن كان لم يفصل بين أجزاء المشبه به فيه مشبه))^{٣٨}. مبرراً بأن الشاعر قد رسم صورته من عناصر الطبيعة المحيطة، لأنه أتى بتشبيهين أولاً، ثم أتبعه بمشبه بهما عن طريق العطف، إذ ذكر قلوب الطير (الرطبة واليابسة) ثم جاء بالمشبه به المتعدد وهو (العناب والحشف)، وهي صورة شعرية قائمة على التشبيه الحسي. إلا أننا نلاحظ ابن الأثير كانت قراءته منافية لما أورده النقاد، إذ عدّ البيت المذكور لم يحقق فائدة للمتلقى سوى تصوير الحال المشاهدة عن طريق البصر^{٣٩}، إذ يقول: (وغاية ما فيه أنه رأى صورة فحكاها، في المماثلة بينها وبين صورة أخرى، وليس ثم سوى ذلك))^{٤٠}، ويعزو ذلك إلى خلو هذه الصورة من النشاط والحركة بين أطرافها، والتي لا تتعدى سوى المقارنة والمقاربة بين المشبه والمشبه به، عن طريق محاكاة الحال المشاهدولم تقتصر المقاربة بين التشبيهات على المتقدمين من الشعراء فحسب، بل كان للمحدثين نصيب في ذلك، فقد ذكر أنّ بشار بن برد قال: ((ما زلت منذ سمعت بيت امرئ القيس أحاول أن أقارب تشبيهين بتشبيهين فلا أستطيع حتى قلت:

كَأَنَّ مَثَارَ النَّقْعِ فَوْقَ رُؤُوسِهِمْ ... وَأَسْيَافِنَا، لَيْلٌ تَهَاوَتْ كَوَاكِبُهُ))^{٤١}.

فقد جاء بشبيه تمثيلي مصوراً فيه شدة الحرب من كثافة الغبار المتصاعد وتلاحم السيوف اللامعة من أجل تقخيم الموقف ومبالغته، وهي صورة رمزية تشير إلى الفخر والاعتزاز بأبناء قومه، لذلك عدّت من التشبيهات القائمة على التناسب والتقارب بين أطرافها والتي أكد البلاغيون في قراءاتهم، فقد أشار الأمدي بقراءة نقدية، أنّ تشبيهه بشار ((لا يدانيه معنى ولا يتعلق به))^{٤٢}، ويعود ذلك إلى الترابط بين الأشياء المتباعدة وإشراكها بمعنى واحد، والذي يعدّ المحور الأساسي لعملية التصوير الفني، لبيان كثافة الجيش وكثرة عدته. كما عدّ ابن وكيع التنيسي بيت بشار من الأبيات التي يمكن أن يجمع فيها أكثر من تشبيه مع الدقة في التناسب والارتباط بينهما، إذ علق بقراءة نقدية قائلاً: ((هذا شعر يجمع حسن اللفظ والمعنى لأن فيه تشبيهين في تشبيهين لا يحتاج البيت فيهما إلى غيره))^{٤٣}، وهذه الدقة في التشبيه جعلت من بيته يسمو إلى التفوق والإبداع. ويشير أبو هلال العسكري أنّ الشاعر قد تمكن من الجمع بين طرفي الصورة الشعرية بخاصية

مشتركة قائلًا: ((فشبه ظلمة الليل بمثار النقع، والسيوف بالكواكب))^{٤٤}، ولعل المقاربة في التشبيه ومكانتها في منح الصورة قيمة جمالية جعلت من العسكري بيدي إعجابه بها، فتصوير امرئ القيس في نظره من أفضل وأجود ما قيل في أشعار المتقدمين؛ ((لأن قلوب الطير رطبا ويابسا أشبه بالعناب والحشف من السيوف بالكواكب))^{٤٥}، في حين أن عبد القاهر الجرجاني كان له رأي مغاير لما أورده العسكري^{٤٦}، إذ عدَّ تشبيهه بشار من التشبيهات المركزة والموجزة، إذ جاء بالمشبه مركبًا من النقع والسيوف، والمشبه به من الليل والكواكب، فضلًا عن إضفاء الحركة في الصورة والتي تدل على براعة الشاعر ومقدرته الفنية، وذلك عائدًا إلى قوة الارتباط والتناسق بين المشبه والمشبه به، وهذه تدل على عمق التفكير وفهم أنضج في التشبيه لديه عن طريق التقريب بين وقوع التشبيه في الصفة نفسها أو الحال الذي ورد فيه. وبالطريقة نفسها أشار بهاء الدين السبكي في قراءته إلى المقاربة بين أطراف التشبيه المتعددة في البيت نفسه مؤكدًا ذلك بقوله: ((فإنه لم يرد تشبيه مثار النقع بالليل، فإنه غير طائل، ولا تشبيه السيوف بالكواكب، فإنه غير طائل، بل قصد تشبيه الهيئة الحاصلة من اجتماعها على هذه الصورة، بالهيئة الحاصلة من الليل والكواكب المتهاوية))^{٤٧}. فالمراد من نظريته البيانية الإشارة بأن الصورة التشبيهية هنا قائمة على التأويل من جهة الصورة، والتي تحتاج إلى معرفة عقلية ودقة في التفكير للكشف عن المقصود، وهذه تدل على براعة الشاعر ومهارته الإبداعية في التناسب بين طرفي الصورة الواحدة. كما تنبه البيانيون إلى تأثير الصور التشبيهية في المتلقي، كونها باعثًا على إريحته أو حصول البهجة، فضلًا عن حصول اللذة في حال الوصول إلى الرابط بين طرفي الصورة، وهذا ما نجد في قول أبي طالب الرقي واصفًا السماء^{٤٨}:

وكان أجرام النجوم لوامعاً
وكرّر نُثْرَنَ على بساطِ أزرق

فالقائمة البلاغية في التشبيه التمثيلي في البيت الشعري أحدثت حركة مفاجأة للمتلقي، وذلك عن طريق الجمع بين متباعدين وهي السماء والبساط، والتي تشير إلى ادراك الشاعر جمالية الأشياء المحيطة به، ومحاولة ربطها مع ما تتناغم معها، بغية تقريب الصورة إلى المتلقي، فضلًا عن إضفاء مسحة جمالية عليها، لذلك نرى المبدع قد شبه تلاً لأل النجوم والكواكب في السماء بصورة حسية مقاربة لها، وهي الدرر المنثورة على بساط أزرق، ووجه الشبه هي الأشياء اللامعة المستديرة ذات اللون الأبيض، بينما اللون الأزرق يشير إلى صفاء السماء وخلوها مما يشوبها من الغيوم وما شابها هذه من التشبيهات التي تتركها الحواس. لذلك دائماً ما يؤكد عبد القاهر الجرجاني على مثل هذه التشبيهات، إذ يرى أن براعة الشاعر تكمن في الجمع بين تشبيهين متباينين ليلفت نظر المتلقي إلى صنيع الله عز وجل لهذا الكون المبهر بشكل أعمق وأدق^{٤٩}، وهي صنعة وبداهة لا ينالها إلا حاذق المعرفة، إذ أبان عن إعجابه بقراءة بيانية للبيت المذكور بقوله: ((المقصود من التشبيه أن يُريك الهيئة التي تملأ الناظر عجباً وتستوقف العيون وتستنتق القلوب بذكر الله تعالى من طلوع النجوم مؤتلفة مُفترقة في أديم السماء وهي زرقاء زرقتها الصافية التي تخدع العين، والنجوم تتلألأ وتبرق في أثناء تلك الزرقة))^{٥٠}، مشيراً بأن الاتحاد الحاصل بين الدال والمدلول في الصورة البيانية يدل على عقلية الشاعر الفذة في تفصيل الأشياء المذكورة تقديمها بشكل دقيق، وهو ما يبعث الدهشة والانبهار في نفس المتلقي ولم تتعد قراءة السكاكي عن قراءة الجرجاني لبيت الرقي إذ أبان بأن المراد من المقاربة والتناسب بين المشبه والمشبه به، هي إبراز الهيئة المشتركة بينهما، معلقاً بقوله: ((فليس المراد تشبيه النجوم بالدرر ثم تشبيه السماء بالبساط الأزرق إنما المراد تشبيه الهيئة الحاصلة من النجوم البيض المتألثة في جوانب من أديم السماء الملقية قناعها عن الزرقة الصافية بالهيئة الحاصلة المستترفة من درر منثورة على بساط أزرق دون شيء آخر مناسب للدرر في الحسن والقيمة))^{٥١}، فالترابط الحاصل بين طرفي الصورة المتباعدة من أجل لفت انتباه المتلقي إلى الإتيان في صنيع المبدع، والذي بدوره يلفت إلى الصانع الأعظم في الجمع والتألف بين الأشياء المحسوسة، لذلك يشير المؤيد العلوي بأن مثل هذه المقاربات ((من بديع التشبيه ورقيقه))^{٥٢}، إذ تمكن الشاعر من رسم صورته الشعرية عن طريق إدراك وجه الشبه بين المألوف والمجهول بوساطة التصوير الحسي، والذي لا يتمكن الإنسان العادي من التعبير عنه في اللغة العادية والجدير بالذكر أن هناك أحياناً شعرية ذات معان بعيدة الصلة بين المشبه والمشبه به اختيرت من البيانيين على أساس المقاربة في التشبيه، من دون الاهتمام بالجانب النفسي الذي يحدثه التشبيه من تأثير في المتلقي، بل في الاعتماد على التوافق العقلي في الهيئة بين أطراف الصورة، فقد أبان المبرد بقراءة نقدية عن إعجابه بمثل هذه الصور عند المحدثين من الشعراء، كما يذكر في كتابه: ((وقال أعرابي في صفة مصلوب، وهو الأخيطل:

كأنه عاشقٌ قد مدَّ صفحتَهُ ... يومِ الوداعِ إلى توديع مرتحل

أو قائمٌ من نُعاسٍ فيه لُوثُهُ ... مُواصلٌ لتمطيهِ من الكَسَلِ))^{٥٣}.

إذ عدَّ هذا الوصف من التشبيهات المستترفة؛ لأن الشاعر قد واءم بين طرفي التشبيه معتمداً على امكانية التقارب الذهني الذي يجعل منهما مشتركاً في هيئة معينة، لأنه لا توجد صلة بين المصلوب والعاشق، كما أشار ابن المعتز لمثل هذه التشبيهات بأنها من التشبيه

العجيب في صفة المصلوب^{٤٤}؛ لأن ابن المعتز لم يتوقع هذا الجمع بين هذين الشئيين المتناقضين، الأمر الذي جعله مندهشاً من هذا الوصف، كونه أثار الدهشة لدى المتلقي؛ بسبب عدم توقعها منه. وهناك قراءة بيانية أخرى لعبد القاهر الجرجاني مبرراً فيها صفة المصلوب من لطائف التشبيهات التي قيلت لدى الشعراء المحدثين، إذ علق بقوله: ((ولم يلف إلا لكثرة ما فيه من التفصيل، ولو قال كأنه متمط من نعاس واقتصر عليه، كان قريب المتناول، لأن الشَّبه إلى هذا القدر يقع في نفس الرائي المصلوب، لكونه من حدِّ الجملة، فأما بهذا الشرط وعلى هذا التقييد الذي يفيد به استدامة تلك الهيئة، فلا يحضر إلا مع سَفَرٍ من خاطر، وقُوَّةٍ من التأمل، وذلك لحاجته أن ينظر إلى غير جهة فيقول هو كالمتمطّي، ثم يقول المتمطّي يمدّ ظهره ويديه مدّة، ثم يعود إلى حالته، فيزيد فيه أنه مُواصلٌ لذلك، ثم إذا أراد ذلك طلب علته، وهي قيام اللوثة والكسل في القائم من النعاس))^{٤٥}، لذا فإنَّ نظرتَه إلى التشبيه على أساس ما يوجب المتلقي وشدة حنينه إلى المعنى المطلوب الذي لا يمكن الوصول إليه إلا بعد تأمل وإحالة النظر، إذ إنَّ عبد القاهر الجرجاني لا يكتثر للصورة التي تعطي مفادها إلى المتلقي مباشرة، إذ إنَّ التباعد بين طرفي الصورة كلما كان أبعد كانت الصورة أكثر عمقاً وكثافةً ومن التشبيهات التي اختيرت من قبل البيانين على اعتبار قرب الصلة بين طرفي التشبيه، هي ما خرجت من شيء ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه أو ما يجري مجراها وتكون معروفة للشاهد والعيان، فقد عاب المرزوقي (ت ٤٢١ هـ) الكثير من معاني المحدثين من الشعراء التي تقوم على خروج تشبيه المشاهد إلى تشبيه ما يناله العقل، لأنها تؤدي إلى رداءة المعنى، إذ نقل الأفكار التي تخص المقاربة بين طرفي التشبيه، وهذا ما نلمسه عن طريق شروحه لأبيات الشعراء، إذ أعجب بوصف ربيعة بن مرقوم الضبي^{٤٦} في قوله:

وَأَلِدُ ذِي حَنْقٍ عَلَيَّ كَأَنَّمَا تَغْلِي عِدَاوَةُ صَدْرِهِ فِي مِرْجَلٍ

فالشاعر أراد أن يبرز للسامع عداوة الخصم الخفية والمدفونة في نفسه، إذ شبهها كغليان القدر على النار بما يحويه من ماء وما شابهه، وهي الصورة التي أثارت انتباه المرزوقي التي عدّها ضمن التشبيهات المقبولة، ففي قراءته البيانية يرى أن الشاعر قد تمكن من إخراج تشبيهه ((ما لا يدرك من العداوة بالحس إلى ما يدرك من غليان القدر، حتى تجلى، فصار كالمشاهد))^{٤٧}، فتعليقه يشير إلى دقة التعبير عند الشاعر عن طريق الإتيان بصورة تشبيهية محسوسة، من شيء معنوي غير محسوس، لأن التناصب بين المعاني يكون بإبراز الخفاء عن الحقائق وتصويرها للعيان، مؤكداً بأنَّ الأصل في التشبيه هو ((خروج المشبه من الكمون إلى الظهور، ومن الخفاء إلى البروز، حتى يتجلى لمأمله والمفكر فيه على بعده في التصور تجلي القريب في العرف والاعتقاد. وهذا هو غاية المراد من التشبيهات))^{٤٨} لذلك أكد النقاد أن الصورة التشبيهية المقاربة والمشاركة في صفة معينة بين المشبه والمشبه به، هي واحدة من مقررات عمود الشعر التي يقاس بها جودة الشاعر وبراعته في إبراز معانيه الشعرية، فنبت الصورة المجازية يعود إلى عدم وضوح الصلة بين أطرافها، لذلك نجد النقاد قد لاموا أبا نؤاس في وصفه لعين الأسد، بقوله^{٤٩}:

كَأَنَّمَا عَيْنُهُ ، إِذَا تَهَيْثُ بِارِزَةَ الْجَفْنِ ، عَيْنٌ مَخْنُوقٌ

مشيرين إلى عدم التوافق الحرفي والتطابق الكامل في وصف الأسد؛ لأنه ((وصفه بجحوظ العين، وإنما يوصف الأسد بغورها))^{٦٠}، لذلك كان المعيار الذي يقوم عليه التشبيه لديهم هي الصحة في التقارب والمماثلة الدقيقة بين طرفي التشبيه، ولاسيما التشبيهات المدركة للحواس، إذ يطالعنا ابن رشيق في قراءته البيانية منبهاً على المقاربة بين المشبه والمشبه به، بأنَّ تشبيه الشاعر ((ما عاين بما عاين أفضل من تشبيه ما أبصر بما لم يبصر))^{٦١}، وهو ما يدل على ضرورة الزام الشعراء في أوصافهم الشعرية بما يناسب بيئتهم المعيشية، ولاسيما المحدثون فعالمهم الحضري يختلف بطبيعته عن العالم البدوي، والذي يؤثر في معاني الشعراء إذا ما قيست تحت مسمى عمود الشعر، إذ يقول: ((ألا ترى إلى أبي نؤاس وهو متقدم في المحدثين لما وصف الأسد وليس من معارفه، ولعله ما شاهده قط إلا مرة في العمر إن كان شاهده؛ دخل عليه الوهم فجعل عينيه بارزة وشبههما بعيون المخنوق))^{٦٢}. مؤكداً أن الغرض من التشبيه إبراز المعنى ووضوحه، لأن الصور البليغة هي ما تنقل المعنى من الواضح إلى الأوضح ومن التام إلى الأتم ونستنتج مما تقدم أن الغرض الذي أشار إليه النقاد من معيار المقاربة في التشبيهات، هو إخراج مواطن الضعف والقوة للمعاني الشعرية لكل شاعر وهذه تختلف من ناقد لآخر، كلاً بحسب بيئته وعصره وثقافته، ثم أن نظرة المقاربة بين طرفي التشبيه، لم تقتصر على التناصب العقلي فحسب، وإنما على العاطفة النابعة من الفطرة والبيئة المعيشية.

٢- المناسبة في الاستعارة: عني البيانين بهذا المفهوم، فقد عدّوه أحد مقومات عمود الشعر وأركانه، مشيرين بأن مناسبة المستعار منه للمستعار له لا تقل أهمية عن المقاربة في التشبيه؛ لأن المقاربة في الاستعارة ((شأنها في ذلك شأن التشبيه، لكنها تمتاز عنه بأنها تعتمد الاستبدال أو الانتقال بين الدلالات الثانية للكلمات المختلفة))^{٦٣}، أي العدول عن المعنى المذكور إلى معنى محتمل، عن طريق تفسير

المعنى على أساس المشابهة ، لذا فالحكم على الاستعارة بالجودة والرداءة قائم على المناسبة من حيث القرب و البعد بين معاني وألفاظ النص الشعري الواحد، لتحقيق عنصر الجمال في الأسلوب البياني ، وخلق فني مغاير عن طريق كسر أفق التوقع لدى المتلقي، لأن الصورة المجازية قادرة على شحن اللغة الشعرية بتجاوز محدودية دلالاتها ، والتي تتعكس بدورها على المتلقي، لما تحمله المعاني الشعرية من عبارات التشويق الفني والتناسب الجمالي بين طياتها، والذي بدوره يتطلب أن يكون حاضرًا في ذهن المتلقي، لأن الخطاب في اللغة الشعرية شأنه شأن الخطاب في النثر، كون المبدع يسعى جاهداً لنيل قبول المتلقي وإقناعه بالفكرة الكافية في ذهنه، والتي تكون محكومة بقانون التواصل^{٦٤}، فهي قائمة على خلق احتمالات دلالية متعددة، فالاستعارة تدل على واقع معين محتمل عن طريق واقع معطى مغاير يدل على الواقع المطلوب عن طريق شيء من المشابهة والمقاربة بينهما لذلك أكد النقاد ضرورة التناسب في الجمل المستعارة، والبعد القواعدي الصادر عنها ، بوصفها نهجاً سار عليه النقاد في تحديد مفهوم الاستعارة ، فضلاً عن كونها وسيلة خلق إبداع جمالي وفني^{٦٥}، فقد اشار الجاحظ إلى القيمة الفنية التي تحدثها الاستعارة في اللغة الشعرية، قائلاً: ((فللغرب أمثال واشتقاقات وأبنية، وموضع كلام يدلّ عندهم على معانيهم وإرادتهم، ولتلك الألفاظ مواضع آخر، ولها حينئذ دلالات آخر، فمن لم يعرفها جهل تأويل الكتاب والسنة، والشاهد والمثل، فإذا نظر في الكلام وفي ضروب من العلم، وليس هو من أهل هذا الشأن، هلك وأهلك))^{٦٦}، فلغة المبدع تتميز بكونها تحمل دلالات مختلفة عن مدلولها المعجمي، لذا فكل كلام يطلقه المبدع يحمل وجوهاً عدة، ولا يتحقق المفهوم إلا عن طريق مناسبة المستعار منه للمستعار له، وهذا ما نلاحظه في أثناء قراءته البيانية لببيت النمر بن تولب^{٦٧}:

أعاذِلْ أَنْ يُصَيِّحَ صَدَايَ بِقَفْرَةٍ بَعِيداً نَأْنِي صَاحِبِي وَقَرِيبِي

إذ يقول: ((الصدى ها هنا: طائر يخرج من هامة الميت إذا بلي، فينعى إليه ضعف وليه وعجزه عن طلب طائلته، وهذا كانت تقوله الجاهلية، وهو هنا مستعار. أي أن أصبحت أنا))^{٦٨}، فهنا أراد الجاحظ أن ينوه على أن الاستعارة قد فتحت أمام المتلقي آفاقاً متعددة في تغيير دلالات المعنى وحرية التصرف في التعبير عن طريق مناسبة القرب والبعد بين المستعار له والمستعار منه ، فقد تمكن الشاعر من نقل التجربة الشعورية إلى المتلقي ، إذ إن دلالة كلمة (صدائي)، وكذلك (نأني) جعلت من الجاحظ يفهم مقصد الشاعر من استعارته في السياق الذي وردت فيه ويطالعنا ابن قتيبة في قراءته إلى سبب شيوع المجاز عند الشعراء ، وما ينطوي تحته من الاستعارات، وهو أن العرب قديماً كانت ((تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة، إذا كان المسمى بها بسبب من الأخرى، أو مجاوراً لها، أو مشاكلاً))^{٦٩}، ليدل على أن القيمة الفنية للمعاني المجازية تكمن في تجاوزها من أجل إبراز العلاقة بين المستعار منه والمستعار له، والتي قد تظهر وتخفي بين الحين والآخر، نتيجة للعلاقة السببية أو المقارنة، أي يمكن أبدال كلمة بأخرى ، فهي ليست خارجة عن اللغة بل جزء منها يتم التوصل عن طريق المعرفة الدلالية، مستشهداً لذلك بوصف الأعشى لروضة^{٧٠}:

يُصَاحِكُ الشَّمْسَ مِنْهَا كَوَكَبٌ شَرِقٌ مُؤَزَّرٌ بِعِيمِ النَّبْتِ مُكْتَهِلٌ

مبيئاً المقارنة الحاصلة في الصورة البلاغية قائلاً: ((ويقولون: ضحكت الأرض: إذا أنبتت، لأنها تبدي عن حسن النبات، وتتفتق عن الزهر، كما يفتّر الضاحك عن الشجر،... ويقال: النور يضاحك الشمس، لأنه يدور معها))^{٧١}، إذ عدّها من الاستعارات المستحسنة، لأن الشاعر قد جعل للشمس روحاً، وهي صفة مستعارة من الإنسان، إذ تجاوزت دلالة المعنى إلى بث الحياة والروح في الجمادات ، ويشاطره العسكري في الرأي نفسه^{٧٢}، بأن المقارنة في الاستعارة هنا قد استطاعت التأثير في السامع عن طريق إبراز مواطن الفرح والسرور . ويشير ابن قتيبة عن طريق قراءته البيانية للاستعارات أيضاً إلى فطنة وذكاء أبي خراش الهذلي في قوله^{٧٣}:

فَلَيْسَ كَعَهْدِ الدَّارِ، يَا أُمَّ مَالِكِ، وَلَكِنْ أَحَاطَتْ بِالرِّقَابِ السَّلَاسِلِ

إن القيمة البلاغية للشاهد استطاعت على منح الصورة الفنية بعداً دلاليًا، إذ جاء الشاعر باستعارة تصريحية قائمة على ذكر المشبه به وهي (السلاسل)، خافياً المعنى المراد، وهو قيود الإسلام وموانعه، بصنعة بلاغية لطيفة ، تدل على سعة فكره وعمق تصويره، الأمر الذي جعل ابن قتيبة يبدي إعجابه لما حققه النص مُفصِّحاً عن مقصد الشاعر بقوله: ((ليس الأمر كعهديك إذ كنا في الدار ونحن نتبسّط في كل شيء ولا نتوقى، ولكن أسلمنا فصرنا من موانع الإسلام في مثل الأغلال المحيطة بالرقاب القابضة للأيدي))^{٧٤}، موضحاً أن مراد الشاعر الإبانة للصعاليك الذين دخلوا في الإسلام، بأنهم قد أصبحوا ملزمين بأحكام الشريعة الإسلامية وقيودها، كالسلاسل التي تطوق الرقاب، وهذه المخاطبة المهذبة من لدن الشاعر تدل على جميل إبداعه الفني وصنعه المتأني في إيراد المعاني، لما فيها من دلالة بيانية تشير إلى الاستعارة القرآنية مستنداً بذلك بقوله تعالى: ((إِنَّا جَعَلْنَا فِي أَعْنَاقِهِمْ أَغْلَالًا))^{٧٥}، مفسراً ذلك ((أي قبضنا أيديهم عن الإنفاق في سبيل الله

بموانع كالأغلال))^{٧٦}، ليؤكد المقاربة والمناسبة بين الآية الكريمة وقول الشاعر في تشكيل صورة بيانية رائعة. وأشار المرزوقي^{٧٧} إلى المعنى الدلالي نفسه الذي حمله بيت أبي خراش من منع الفواحش وما شاكلها بالسلاسل التي تقيد الأعناق. كما فسّر ابن رشيق القيرواني بقراءة نقدية متأنية مشيراً إلى براعة التصوير الاستعاري من الشاعر، ومناسبتها للاستعارة القرآنية إذ يقول: ((يريد بذلك الفرائض المانعة لهم من أشياء رخص فيها لأمة محمد صلى الله عليه وسلم))^{٧٨}، مؤكداً بأن القيمة البلاغية للبيت مأخوذة من قول الله تعالى في بني إسرائيل: ((وَيَضَعُ عَنْهُمْ إِصْرَهُمْ وَالْأَغْلَالَ الَّتِي كَانَتْ عَلَيْهِمْ))^{٧٩}. وهذه المناسبة من المستعار منه للمستعار له جعلت الشاعر يتميز في صورته الشعرية بين أقرانه من الشعراء لدى أغلب البيانيين. فالمعيارية التي سار عليها النقاد من أجل التقريب بين المستعار من للمستعار له، تتطلب حضور عقلية المتلقي ووعيه؛ لأن الأسلوب الاستعاري الذي يستخدمه المبدع، غالباً ما يبتعد عن الرتابة الفنية مولداً عنصر المفاجأة لدى المتلقي عن طريق إبراز دلالات جديدة للمعاني في حين نلمح ابن طباطبا في كتابه لمعيار المناسبة والمماثلة بين الاستعارات بشكل صريح كالتشبيه، فقد أشار إليها مكثفياً بقوله: ((ومن الاستعارات ما يليق بالمعاني التي يأتي بها))^{٨٠}، إذ عمد إلى ذكر تلميحات وإشارات تدل على المقاربة والمناسبة عن طريق إيراده لأبيات شعرية قد قصر أصحابها عن غايات المعاني، مبيئاً مواضع الخل الحاصل من حيث اللفظ والمعنى، ومن هذه الشواهد قول أبي العماري^{٨١}:

فَلَقَدْ أُعْوِضَ بِالْخَصْمِ وَقَدْ أَمْلَأَ الْجَفْنَةَ مِنْ شَحْمِ الْقَلَلِ

فالصورة البيانية هنا جاءت من أجل إبراز كرمه، لأن لفظة (ملئ الجفان) تدل على إكرام الضيف وخدمته، وهي ما يتوارثوها عن آبائهم، فقد أراد أن يفهم المتلقي بأن جفانه وقدره كثيرة اللحم والشحم حتى يسيل الدسم من جوانبها لذلك استعار بقوله (شحم القل)، إلا ابن طباطبا ينوه عن طريق قراءته للبيت إلى بعد المقاربة في هذه الاستعارة، مبرزاً المعنى المقصود من البيت، بقوله: ((أزاد: السنام، ولا يُسمى السنام شحماً))^{٨٢}، إذ إن بعد المسافة بين المستعار له والمستعار منه قد تقضي في الكثير من الأحيان إلى صعوبة الكشف عن المعنى الذي أراده المبدع، فضلاً عن ابتعادها عن الغاية المراد رسمها، الأمر الذي جعل من ابن طباطبا أن يدرج مثل هكذا شواهد تحت مسمى (الأبيات التي قصر فيها أصحابها عن الغايات) وتبعه في ذلك كل من المرزباني و أبو هلال العسكري^{٨٣} بالمعيارية نفسها ومن هنا نلاحظ أن الاستعارة عند النقاد تتجلى فاعليتها في إبراز المعنى، شريطة أن تكون هناك صلة وثيقة بين طرفيها، ومناسبتها للحقيقة، لذلك عيب على أبي تمام أكثر استعاراته؛ لعدم التقارب بين الألفاظ والمعاني، ومطابقتها للواقع، والذي يسلمها إلى التعقيد وعدم إدراك دلالة المعنى المجازي المطلوب. إذ يؤكد الأمدي ذلك بقوله: ((إنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه، أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه؛ فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه))^{٨٤}، فإذا ما خرجت إلى غير ذلك عدت من قبيح الاستعارة ورديتها، بسبب مجاوزة دلالة المعاني للمألوف لدى العرب، إذ عاب استعارة أبي تمام في قوله^{٨٥}:

لَمْ تُسَقِّ بَعْدَ الْهَوَى مَاءً عَلَى ظَمًا كَمَا قَافِيَةٌ يَسْقِيهَا فِهِمْ

معلماً: ((فجعل للقافية ماء على الاستعارة؛ فلو أراد الرونق لصلح، ولكنه قال " يسقيك " ففسد معنى الرونق؛ لأنك إذا قلت " هذا ثوب له ماء " لم تجعل الماء مشروباً فتقول: ما شربت ماء أعذب ماء ثوب شربته عند فلان))^{٨٦}، وأشار المرزباني إلى ابتعاد المعنى عن التراث اللغوي معتبراً أن ((هذا وأمثاله يفضح نفسه، ويستغنى عن وصفه))^{٨٧}. فالتأمل للنص يجد أن أبا تمام عمد على تحرير اللغة الشعرية من المألوف والشائع، والابتعاد عن عمود الشعر باحثاً عن علاقات جديدة تثبت الحيوية والحركة بين الأشياء ليواكب فيها التطور الاجتماعي والثقافي الذي شهده العصر العباسي آنذاك. إذ لم يقصد من لفظة الماء الدلالة على السقي، وإنما إيهام وإشارة إلى جمال القافية، ثم أن لفظة (الماء) قد كثر وشاع استعمالها لدى المحدثين من الشعراء بمعانٍ ودلالات عدة، منها الصبابة كما في قول ذي الرمة^{٨٨}:

أَنَّ تَرَسَّمْتَ مِنْ خَرَقَاءَ مَنْزِلَةً مَاءُ الصَّبَابَةِ مِنْ عَيْنِكَ مَسْجُومٌ

وأرادوا منها ماء الشباب كما في قول عمر بن أبي ربيعة^{٨٩}:

وَهِيَ مَكْنُونَةٌ تَحَبَّرَ مِنْهَا فِي أَيْدِيمِ الْخَدَيْنِ مَاءُ الشَّبَابِ

وقول أبي نؤاس^{٩٠}:

وَرِيَّانٌ مِنْ مَاءِ الشَّبَابِ كَأَنَّمَا يُظَمُّ مِنْ ضَمْرِ الْحَشَا وَبُجَاعٌ

وبالمنظور نفسه نجد الصولي سبق الأمدي بالإشارة إلى خروج لفظة (الماء) إلى دلالات أخرى لما عابوا على أبي تمام في قوله^{٩١}:

لَا تَسْقِنِي مَاءَ الْمَلَامِ فَإِنِّي صَبٌّ قَدْ اسْتَعْدَبْتُ مَاءَ بُكَائِي

فقد أراد أبو تمام باستعارته هنا أن يبين للمتلقي رده على العذال الذين لاموه في حبه، بأن حبه صادق، لذلك يجد أن ماء دمعه أنقى وأعذب من ماء الملام الذي تشوبه المرارة، لذلك أكد **الصولي** بأن أبا تمام لم يخرج عن عمود الشعر لما في استعارته دلالة إيحائية، إذ يقول: ((لو عرف هؤلاء ما أنكروا أناس على الشعراء الحذاق من القدماء والمحدثين لكثرة حتى يقلّ عندهم ما عابوه على أبي تمام إذ اعتقدوا الانصاف ونظروا بعينه))^{٩٢}. ويتضح من قراءته للنص أن استعارة أبي تمام لم تكن خارجة عن التقاليد الموروثة، موضحاً بأن الإبداع الذي يعيبه الناس على الشعراء لم يكن قليلاً، متلمساً العذر لهم بأنهم لو نظروا إلى البيت بعين الشاعر الحاذق لأنصفوا بحكمهم عليه، فهو يدعو المتلقي الذي يتعامل مع النص الشعري أن يبحث عن دلالات أرادها المبدع نفسه، وليس على ما يتمناه في نفسه، فهو يطالب أن يكون للمتلقي دور في كشف مكامن النص، وما يحويه من دلالة، بعيداً عن مطابقتها الحرفية، على عكس قراءة **الأمدي** لاستعارة البيت المذكور، فمعايرته في المقاربة قامت على أساس أصولها المعرفية واللغوية، وليست على التأويل التخيلي، إذ أفصح عن ذلك بقوله: ((فقد عيب، وليس بعيب عندي؛ لأنه لما أراد أن يقول " قد استعذبت بكائي " جعل للملام ماء، ليقابل ماء بماء وإن لم يكن للملام ماء على الحقيقة))^{٩٣}، إذ نلاحظه اعتمد مبدأ المقابلة والمقاربة للمعنى عندما قابل بين الماء الحقيقي وغير الحقيقي بالقياس على التركيب الموجود في قوله تعالى: ((وَجَزَاءً سَيِّئَةٍ سَيِّئَةٌ مِثْلَهَا))^{٩٤}، إذ إن معنى (سيئة) الثانية وردت محمولة على اللفظ، وليست بمعناها الحقيقي، وهذا خير دليل على أنه لم ينظر إلى تركيب البيت الشعري على أنه يعكس علاقات مرتبطة بين معان ذات دلالات مختلفة. كما رفض **ابن سنان الخفاجي** تأويل المدافعين عن بيت أبي تمام الذين أشاروا إلى مقصد أبي تمام بالقياس على اللغة، بأن أبا تمام ((أبكاه الملام وهو يبكي على الحقيقة فتلك الدموع هي ماء الملام))^{٩٥}، فقد عدّ وصفهم من الاعتذارات الفاسدة التي لا تصح على الحقيقة، لأنه ((إذا كان ماء الملام هو ماء بكائه فكيف يكون مستعنياً منه ومستعذباً له))^{٩٦}. فحكمه يدل على أنّ أنصار الشاعر لا يرون أي صورة استعارية لبيته، بسبب جعلهم " ماء الملام" كـ " ماء البكاء بينما نلاحظ أنّ **ابن الأثير** حاول أن يكون معتدلاً في قراءته البيانية لبيت أبي تمام، إذ يقول: ((وقيل: إنه جعل للملام ماء، وذلك تشبيه بعيد، وما بهذا التشبيه عندي من بأس، بل هو من التشبيهات المتوسطة التي لا تحمد ولا تدم، وهو قريب من وجه بعيد من وجه))^{٩٧}، إذ يعزو قرب طرفي الاستعارة إلى دلالة معنى الملام، وهي مختصة بالسمع، لا إلى السقي التي تخص الفم، إذ رام الشاعر بيان عذرية الماء الذي يتحدر من عيون نتيجة البكاء على صدود الحبيب أو جفوة، ولكنه لا يستغ الدمع الذي ينحدر نتيجة التبرع واللوم. ومن هذا المنطلق لم يجد النقاد مقاربة في هذا الوصف، الأمر الذي اضطرهم إلى توجيه سهام النقد إلى استعارته، ولكن هذا البيت يحث المتلقي أن يكون مدركاً لأبيات الاستعارة، ولا يقيد نفسه بمقررات عمود الشعر، كونها تعيق لذة الكشف عن المعنى الذي يتطلب بحثاً وتقصيلاً عن المعنى المقصود. كما يؤكد **ابن رشيق القيرواني** على ضرورة اتفاق بين المعنى المأخوذ والمعنى المأخوذ منه، وبيان وضوح الصلة بينهما، ولا سيما أن لغة العرب أكثر اتساعاً واقتداراً من غيرها، لذلك فإن فقدان التعبير المجازي لهذه الصلة يؤدي إلى الرداءة وعدم القبول لدى السامع، لذلك استشهد بقول ذي الرمة^{٩٨}:

وساق الثريا في ملاءته الفجر

أقامت بها حتى ذوى العود و التوى

موافقاً لرأي أبو عمرو بن العلاء، لما أخرج قول ذي الرمة مخرج التشبيه، قائلاً: ((فاستعار للفجر ملاءة، وأخرج لفظة مخرج التشبيه. وكان أبو عمرو بن العلاء لا يرى أن لأحد مثل هذه العبارة، ويقول: ألا ترى كيف صير له ملاءة، ولا ملاءة له، إنما استعار له هذه اللفظة))^{٩٩}، إذ يرد على من عابوا هذه الاستعارة، من أن الإبداع لا يتحقق في النص الشعري، إلا إذا كانت هناك علاقة خفية تربط بين المستعار منه للمستعار له من دون تعقيد وغموض في دلالات المعاني؛ لأنه ((إذا استعير للشيء ما يقرب منه ويليق به كان أولى مما ليس منه في شيء، ولو كان البعيد أحسن استعارة من القريب لما استهجنوا قول أبي نواس:

منك يشكو ويصيحُ))^{١٠٠}.

بُح صوتُ المالِ ممّا

متسائلاً كيف جعل للمال صوتاً يشكو فيه كثرة التنقل والتداول؟ حتى بح من كثرة الصياح، معتبراً أن اللفظ لا يتوافق مع المعنى إلا من بعيد بحسب رأيه، لذا فإنّ **ابن رشيق** كان يبحث عن وضوح العلاقة بين طرفي الاستعارة وصحة مطابقتها للحقيقة، وإلغاء جميع الفواصل بين الأشياء التي قد تخرج بالتعبير البياني إلى الرداءة والخطأ. في حين استحسّن **ابن سنان** استعارة ذي الرمة مشيراً إلى قرب المعاني للحقيقة، مفسراً ذلك بقوله: ((لأن الفجر لما غطى الليل ببياضه وشمل الأرض عند طلوعه حسنت استعارة الملاءة له لتضمنها هذا المعنى وعب بطلوع الثريا وقت طلوع الفجر بأنه لفها في ملاءته وتلك أحسن عبارة وأوضح استعارة))^{١٠١}، وهذا يدل على أنّ المعيارية التي اعتمدها الخفاجي في حكمه على المناسبة بين المستعار منه للمستعار له، قامت على عمق التأمل، والدقة في كشف مكامن المعاني، ولا سيما أن

قراءته النقدية للاستعارة قامت على ضربين إما استعارة قريبة مقبولة ومختارة، أو بعيدة مطروحة^{١٢} ونلاحظ من هذا أن النقاد أكدوا ضرورة المناسبة بين المستعار منه للمستعار له، بوصفها أحد أسس ومقومات عمود الشعر، ولأن الاستعارة قائمة على المحور الاستبدالي للمعنى في النص الإبداعي، كان أحق أن تكون هناك مطابقة ومماثلة بين أطرافها يتم التوصل إليها بوساطة قرينة تفهم عن طريق دلالات مشتركة، والتي ترتكز بشكل أساسي على عبقرية المتلقي وفهمه للمعنى الذي أراده المبدع، لذا يمكننا القول بأن تحقيق المناسبة بين المستعارين يتم بشرطين: أحدهما مرتبط بشكل أساسي على نكاه وفتنة الشاعر، والآخر وجود قرينة تجعل الاستعارة مفتوحة على معان ذات دلالات عدة.

هواش البحث

- ١ .الموازنة: ١ / ١٢ .
- ٢ .المصدر نفسه: ١ / ١٣ .
- ٣ .المصدر نفسه: ١ / ١٨ .
- ٤ . الوساطة: ٣٣-٣٤ .
- ٥ . شرح ديوان الحماسة، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي (ت ٤٢١هـ)، نشر: أحمد أمين وهارون عبد السلام، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القسم الأول، ط٢، ١٣٨٧هـ - ١٩٦٧م ج ١ - ٢ / ص ٨ .
- ٦ . المصدر نفسه، ج ١ / ص ٩ .
- ٧ . للمزيد: ينظر: عمود الشعر عند أبي تمام، مجيد محمود مطلب، مجلة المورد، العدد (٣-٤) العراق ، ١٩٧٢، ص ٨١-٩٧ . وينظر أيضاً: قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم، د. وليد إبراهيم قصاب، ص ٢٣٩-٢٨٥. وكذلك ينظر: تطور الشعر في القرن الثاني الهجري، د. جورج خليل مارون، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط١، ٢٠١٢م، ص ٧١-٧٥ .
- ٨ . الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، د. جابر احمد عصفور ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، مطبعة دار الثقافة ، القاهرة . مصر ، ١٩٧٤م، ص ٢٠٨ .
- ٩ . كتاب التشبيهات، لأين أبي العون: ٢
- ١٠ . عيار الشعر: ١٦ .
- ١١ . أسرار البلاغة: ١١٦ .
- ١٢ . ينظر: تحرير التعبير: ٣٦٦-٣٦٧ .
- ١٣ . ينظر: الصورة الفنية، جابر عصفور: ٢٢١ .
- ١٤ . ديوانه: ١٤ .
- ١٥ . الأنواء في مواسم العرب، المؤلف: أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ١٩٨٨م ، ص ٢٨-٢٩ .
- ١٦ . الكامل في اللغة والأدب: ج ٣ / ص ٢٦ .
- ١٧ . كتاب التشبيهات، ص ٤ .
- ١٨ . المصون في الأدب، المؤلف: أبو أحمد الحسن بن عبد الله بن سعيد بن إسماعيل العسكري (ت ٣٨٢هـ)، المحقق: عبد السلام محمد هارون، الناشر: مطبعة حكومة الكويت، الطبعة: الثانية، ١٩٨٤م ، ص ٢٦ .
- ١٩ . الأزمنة والأمكنة، المؤلف: أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي الأصفهاني (ت ٤٢١هـ)، الناشر: دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة: الأولى، ١٤١٧، ص ٤١٩، ٤٣٧ .
- ٢٠ . ينظر: شرح ديوان الحماسة: ص ٩، ١٠ .
- ٢١ . معترك الاقران في اعجاز القرآن ، جلال الدين عبدالرحمن ابن ابي بكر السيوطي ، تح : علي محمد النجاوي ، دار الفكر العربي ، دار الثقافة العربية ، ١٩٦٩م، ج ١ / ٥٧ .
- ٢٢ . طبقات فحول الشعراء: ج ١ / ٨٩ .

- ٢٣ . ديوانه: ٢٠.
- ٢٤ . ينظر: طبقات حول الشعراء: ج ١/ ص ٨٩، وينظر: فتح الكبير المتعال إعراب المعلقات العشر الطوال المؤلف: محمد علي طه الدرة الناشر: مكتبة السوادي جدة - السعودية الطبعة: الثانية، ١٤٠٩ هـ - ١٩٨٩ م، ج ١/ ص ٨١.
- ٢٥ . الشعر والشعراء: ج ١/ ص ١١٢.
- ٢٦ . الموشح: ٣٤. وينظر: الوساطة: ص ١٣، وينظر: إعجاز القرآن للباقلاني، ص ١٧٢، وينظر: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ص ٧٩٤.
- ٢٧ . نظرية المعنى، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، (د. ت)، ص ١٢٤-١٢٥.
- ٢٨ . المجاز في ضوء المقاييس النقدية حتى نهاية القرن العاشر الهجري: ص ٣٤.
- ٢٩ . اخبار أبي تمام، أبو بكر محمد يحيى الصولي، ويلييه رسالة الصولي الى مزاحم بن فاتك في تأليف اخبار أبي تمام وشعره، تح: خليل محمود عساكر، محمد عبده عزام، نظير الاسلام الهندي، قدم له: أحمد أمين، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت لبنان، ص ١٧-١٨.
- ٣٠ . ديوانه: ٣٨.
- ٣١ . ينظر: الجمان في تشبيهات القرآن، أبو القاسم عبد الله بن محمد بن الحسين بن نايقا (ت ٤٨٥)، تحقيق د. احمد مطلوب، د. خديجة الحديثي، وزارة الثقافة والإرشاد، دار الجمهورية، بغداد، ١٩٦٨م، سلسلة كتب التراث ٧: ٢٢٩. وطبقات فحول الشعراء، لأبن سلام، ج ١/ ٨١، والبديع في البديع لأبن المعتز، ص ١٦٦، و عيار الشعر لأبن طباطبا، ص ٢٥، و المصون في الأدب، لأبي أحمد العسكري، ص ٦٦، و المنصف للسارق والمسروق منه، لأبن وكيع، ص ١٥١، والصناعتين، للعسكري، ص ٢٥٠، و إعجاز القرآن للباقلاني، ص ٧٢، وكتاب أمالي المرتضى، ج ٢/ ١٢٥، و كتاب لباب الآداب لأسامة بن منقذ، ج ١/ ٣٦٩، تحرير التحبير، لأبن أبي الأصعب، ص ١٦٣، ونهاية الأرب في فنون الأدب ج ٧/ ٤٥،
- ٣٢ . ينظر: الجمان في تشبيهات القرآن: ٢٢٩.
- ٣٣ . ينظر: الكامل للمبرد
- ٣٤ . الشعر والشعراء: ج ١/ ١٣٤. وينظر: عيون الأخبار: ج ٢/ ٢٠٣.
- ٣٥ . الكامل في اللغة والأدب، ج ٣/ ٢٥
- ٣٦ . سورة القصص، الآية/ ٧٣.
- ٣٧ . ينظر: قواعد الشعر: ٣٧،
- ٣٨ . عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، بهاء الدين السبكي، ج ٢/ ٩٧.
- ٣٩ . ينظر : المثل السائر: ج ٢/ ١٣-١٤.
- ٤٠ . الاستدراك في الرد على رسالة ابن الدهان، تحقيق حفني محمد شرف، مطبعة الأنجلو، القاهرة، ١٩٥٨.
- ٤١ . المنصف للسارق والمسروق منه، ١٥١، ونصرة الإغريض في نصرة القريض، ص ٢٦. وسر الفصاحة، ص ٢٤٨. ديوانه: ٣٣٥.
- ٤٢ . الموازنة، ج ٣/ ٢٨٥.
- ٤٣ . المنصف للسارق والمسروق منه، ص ٥٣٢.
- ٤٤ . كتاب الصناعتين: ٢٥٠.
- ٤٥ . المصدر نفسه: ٢٥٠.
- ٤٦ . ينظر: أسرار البلاغة: ١٥١-١٥٢.
- ٤٧ . عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، ج ٢/ ص ٩٢.
- ٤٨ . يتيمة الدهر: ج ١/ ٣٤٦. وينظر: نثار الأزهار في الليل والنهار، المؤلف: محمد بن مكرم بن علي، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعي الإفريقي (ت ٧١١هـ)، الناشر: مطبعة الجوائب، قسطنطينية، الطبعة: الأولى، ١٢٩٨ هـ، ص ١٤١. وينظر أيضًا: نهاية الأرب في فنون الأدب، للنويري: ج ١/ ص ٣٣.

- ٤٩ . ينظر: أسرار البلاغة : ١٥٩-١٦٠ ، وينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، دار المعارف، ص ١٩٩.
- ٥٠ . أسرار البلاغة، ص ١٩٣.
- ٥١ . مفتاح العلوم ، ص ٣٣٧.
- ٥٢ . الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ج ١ / ٨٤،
- ٥٣ . الكامل في اللغة والأدب: ج ٣/ ٣٧- ٣٨. الأخطل والمشهور بالأخطل، وهو أحد شعراء المجيدين في العصر الأموي ولقب أيضاً بـ بريقوقا ينظر: الكامل في اللغة والأدب ج ٣/ ص ٣٨، وينظر: طبقات الشعراء، لأبن المعتز: ٤١١.
- ٥٤ . طبقات الشعراء: ٤١٢.
- ٥٥ . أسرار البلاغة، ص ١٨٦-١٨٧.
- ٥٦ . ديوانه: ٤٥. والبيت في الديوان : ولزُبِّي حَنَقِ عَلَيَّ كَأَنَّمَا *** تَغْلِي عَدَاوَةَ صَدْرِهِ كَالْمَرْجَلِ
الألذ: الشديد الخصومة، والحنق: الغيظ، والمرجل: القدر من نحاس
- ٥٧ . شرح ديوان الحماسة، المؤلف: أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي الأصفهاني المحقق: غريد الشيخ، وضع فهارسه العامة: إبراهيم شمس الدين، الناشر: دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان
الطبعة: الأولى، ١٤٢٤ هـ - ٢٠٠٣ م، ص ٤٩.
- ٥٨ . المصدر نفسه : ٢٩٥.
- ٥٩ . ديوانه: ٣٣١.
- ٦٠ . الشعر والشعراء: ج ٢/ ٧٩٠، وينظر: كتاب الحيوان، للجاحظ: ج ٤/ ٤٨٥، وكتاب الصناعتين، للعسكري، ص ١١٨، وسر الفصاحة، لابن سنان، ص ٢٦٣، وما يجوز للشاعر في الضرورة، القزاز القيرواني، ص ١٣٢.
- ٦١ . العمدة في محاسن الشعر: ج ٢/ ٢٣٦.
- ٦٢ . المصدر نفسه: ج ٢/ ٢٤٠.
- ٦٣ . الخصومات البلاغية والنقدية في صنعة ابي تمام ، عبدالفتاح لاشين ، دار المعارف ، القاهرة . مصر ، ١٩٨٢م، ص ١١٧.
- ٦٤ . ينظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٨٦، ص ١٧٣.
- ٦٥ . ينظر: مقومات عمود الشعر ، الأسلوبية في النظرية والتطبيق، د. رحمان غركان، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤م.
- ٦٦ . كتاب الحيوان: ج ١/ ص ١٠٢.
- ٦٧ . ديوان النمر بن تولب العكلي، جمع وشرح وتحقيق: محمد نبيل طريفي، دار صادر - بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠م، ص ٤٣، أورد المبرد في كتابه الكامل بأن لفظه الصدى لها معان عدة أحدهما: ما يبقى من الميت في قبره، وهو معنى المراد في الشاهد، وقيل الصدى: ذكر البوم، والصدى: أحشاء الرأس، وقيل ما يرجع إليك من الصوت، إذا كنت في وادياً أو بالقرب من جبل، وذكر في موضع آخر بأنه العطشان، وكذلك ناني بأن تأويلها يأتي على ضربين: أحدهما بمعنى أبعدني نحو قولنا: غاض أغضته، والموضع الآخر بمعنى (نأى عني) كما في قوله تعالى: {وَإِذَا كَالُوهُمْ أَوْ وَزَنُوهُمْ يُخْسِرُونَ} أي كالوا لهم أو وزنوا لهم ،سورة المطففين، الآية ٥، ينظر: الكامل في اللغة والأدب: ج ١/ ٢٩٢-٢٩٤. وينظر: لسان العرب، المؤلف: محمد بن مكرم بن علي، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعي الإفريقي (ت ٧١١هـ)، الحواشي: لليازجي وجماعة من اللغويين، الناشر: دار صادر - بيروت، الطبعة: الثالثة - ١٤١٤ هـ ، ج ١٥/ ص ٣٠٠.
- ٦٨ . البيان والتبيين: ج ١/ ٢٣٧.
- ٦٩ . تأويل مشكل القرآن: ٨٨.
- ٧٠ . ديوان الأعشى الكبير، ميمون بن قيس، شرح وتعليق الدكتور حسين محمد محمد، الناشر: مكتبة الآداب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٥٠، ص ٥٧، كوكب والمراد به هنا الزهو، مؤزر: مفعل من الإزار، والشرق: الريان الممتلئ ماء. والعميم: التام الحسن؛ واكتهل

- الرجل إذا انتهى شبابه نكهة وشدًا. ينظر: شرح المعلقات التسع، المؤلف: منسوب لأبي عمرو الشيباني (ت ٢٠٦ هـ)، تحقيق وشرح: عبد المجيد همو، الناشر: مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت - لبنان، الطبعة: الأولى، ١٤٢٢ هـ - ٢٠٠١ م، ص ٢١.
٧١. تأويل مشكل القرآن: ٨٨. وينظر: الشعر والشعراء: ج ١/٢٥٨.
٧٢. كتاب الصناعتين: ٢٧٦. وينظر: كتاب ديوان المعاني: ج ١/٢٥٨.
٧٣. ديوان الهذليين: ج ٢/ ص ١٥٠.
٧٤. تأويل مشكل القرآن: ٩٦.
٧٥. سورة يس، الآية: ٨.
٧٦. تأويل مشكل القرآن: ٩٦. وينظر: الإنصاف في التنبية على المعاني والأسباب التي أوجبت الاختلاف، المؤلف: أبو محمد عبد الله بن محمد بن السيد البطليوسي (ت ٥٢١ هـ)، المحقق: د. محمد رضوان الداية، الناشر: دار الفكر - بيروت، الطبعة: الثانية، ١٤٠٣، ص ٧٤.
٧٧. شرح ديوان الحماسة: ٩٢٠.
٧٨. العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ج ١/ ٢٧٨.
٧٩. سورة الاعراف: ١٥٧.
٨٠. عيار الشعر، ص ٢٠٠.
٨١. شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، حققه وقدم له الدكتور إحسان عباس، سلسلة التراث العربي الكويت، ١٩٦٢، ص ١٧٧. وأغوص بالخصم: أدخله فيما لا يفهم، وقيل: ينزل به ما يعتاص عليه ينظر: لسان العرب لابن منظور، ج ٧/ ٥٩. وينظر: أساس البلاغة للزمخشري، ج ١/ ص ٦٨٥.
٨٢. عيار الشعر، ص ١٦٥.
٨٣. ينظر: الموشح: ١١٦، وينظر: كتاب الصناعتين: ٩٥.
٨٤. الموازنة: ج ١/ ص ٢٦٦.
٨٥. ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، الطبعة الثالثة: ج ٤، ص ٤٥١.
٨٦. الموازنة: ج ١/ ص ٢٧٥-٢٧٦. وينظر: نصره الإغريض في نصره القريض: ج ١/ ص ٨٦.
٨٧. الموشح: ٣٩١.
٨٨. ديوانه: ج ١/ ٣٧١.
٨٩. ديوان عمر بن أبي ربيعة، تقديم الدكتور فايز محمد، الناشر دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الثانية، ١٤١٦ هـ، ١٩٩٦ م، ص ٧٢.
٩٠. ديوانه: ١١٥.
٩١. ديوانه: ٣.
٩٢. أخبار أبي تمام، الصولي، تحقيق: محمد عبده عزام، المكتب التجاري للطبع والنشر، بيروت، ص ٣٣.
٩٣. الموازنة: ج ١/ ص ٢٧٧.
٩٤. سورة الشورى، الآية: ٤٠.
٩٥. سر الفصاحة: ص ١٤٠.
٩٦. المصدر نفسه: ص ١٤٠.
٩٧. المثل السائر: ج ١/ ص ٤٠٠.
٩٨. ديوانه: ج ١/ ص ٥٦١.
٩٩. العمدة: ج ١/ ص ٢٦٩. وينظر: المنصف للسارق والمسروق منه، لابن وكيع التنيسي، ص ١٥٣-١٥٤.
١٠٠. العمدة: ج ١/ ٢٦٩-٢٧٠. شرح ديوان أبي نؤاس: ج ١/ ٢٧٢.
١٠١. سر الفصاحة: ص ١٢٢.
١٠٢. ينظر: المصدر نفسه: ص ١٢٠.