الشرح الشعري في فضاء النقد
مقاربة الشَنْتَمَري لحماسة أبي تمام مثالًا

أ.م. د/ فهد بن مناحي بن عبد الهادي السيحاني
قسم اللغة العربية-كلية العلوم والدراسات الإنسانية-جامعة شقراء

الملخص

يهدف البحث إلى معرفة مدى القيمة الفنية والنقدية لشرح الشنتمري لحماسة أبي تمام، من خلال منهج استقرائي تحليلي لمقارباته للشعر الحماسي، وفق مستوييه الموضوعي والجمالي، وخلص البحث إلى النتيجة العامة الآتية: إن شرح الشنتمري ليس شرحًا لغويًا تخصصيًا محضًا، أو صدى لما سبقه من شروح للحماسة التمامية، ولم يقتصر فيه على تفسير الشعر؛ بل سجل مآخذ فنية ونقدية كثيرة تطال عناصر الشعر من لفظ وتركيب ومعنى، وفي جانبيها اللغوي والجمالي، وتفرّد بنظرات فنية وأحكام نقدية، ولم يحتكم في ذلك كله إلى الذَّوق والانطباعيّة الصرفة، إنما إلى معايير مطردة لدى النقّاد القدماء لبيان قيمة النّص الشعري، مثبتًا أن لكلّ عنصر من عناصر الشعر مقاييسه الدّقيقة الخاصّة به، وهي في مجملها معايير تستهدف الوضوح والإصابة والتمام في المعاني الشعرية، إضافة إلى الجمالية أو المثالية المطلقة. وعلى هذا يمكننا القول إن شرح الشنتمري لحماسة أبي تمام يقف شاهدًا على صحة مقولة إن شرح الشعر تعاظم الاهتمام به حتى بلغ الذروة في القرنين الرابع والخامس الهجري، فصار فنًا من فنون الأدب.

مشكلة البحث

تجافت الدراسات الحديثة عن شرح الشنتمري لديوان الحماسة لأبي تمام، فما حظي إلا بإشارات عابرة إلى منهج صاحبه بصفته شرحًا من شروح الحماسة، في حين نالت شروح أخرى عناية فائقة، خصوصًا شرح المرزوقي. وهذا التجافي يولد انطباعًا بتضاؤل القيمة العلمية والنقدية لشرح الشنتمري، وكأنه لا ينتظر منه أن يقدم نظرات فنية ورؤى نقدية جديرة بالذكر. وثبت للبحث أن الأمر ليس كما يُظن أو يُتوهّم بإطلاق، كما سيتبين.

هدف البحث:

يهدف البحث إلى الإجابة عن السؤال الجوهري الآتي:

ما مدى القيمة الفنية والنقدية لشرح الشنتمري لحماسة أبي تمام؟ وتتفرع عنه الأسئلة:

- ماذا يمكن لعالم لغوي نحوي أن يقدم في أفق النقد الجمالي لشعر قديم لم يكن يجنح للتعقيد، بل كان يمثل (عمود الشعر) خير تمثيل؟!
- هل يبلغ نقده مبلغًا يخرجه من دائرة الشروح اللغوية التخصصية إلى رحابة الشرح الأدبي الإبداعي؟
- أيضيف نقده جديدًا إلى فضاء النقد لديوان الحماسة، أم كان مجرد صدى لآراء شراح الحماسة السابقين؟!

- ما الذي يعكسه مجمل نقده على مستوى النظرية النقدية القديمة؟

منهج البحث

ليس هذا البحث دراسة علمية شاملة متكاملة لشرح الشنتمري، فلا يعنيه منهج الشارح، ولا ما أثير حول الشرح وصاحبه من آراء ومقولات، مدحًا أو قدحًا. كما لا تعنيه دراسة جوانب لذاتها يحتكم الشراح فيها إلى معايير تكاد تكون جامعة واحدة، كالجانب المعجمي الصرفي، والجانب النحوي. إنما غاية البحث إضاءة ما يتعلق بفضاء النقد الشعري تعلقًا وثيقًا، وهو ما يتجلى فيه الفرق بين الشروح، وذلك من خلال استقراء الظواهر اللغوية والفنية وتحليلها في شرحه، التي تقف وراءها رؤية نقدية، سواء كانت معلنة أو مضمرة تفهم بالقرائن؛ بغية القياس لكمية نقده الفني الجمالي أولًا، ولمدى موضوعيته أو اتساقه مع معايير النظرية الشعرية القديمة القارة قبل عصره ثانيًا، لأجل أن يتهيأ لنا تقدير القيمة العلمية والنقدية لشرح الشنتمري، وإن بصورة تقريبية.

وسيكتفي البحث بتحليل مثال واحد على كل حالة من حالات الظاهرة الفنية المرصودة، ويحيل القارئ إلى مزيد من الأمثلة في مواضعها من الشرح للاستزادة، وذلك منعًا لتضخم البحث، وخروجه عن هدفه الجوهري. كما سيوثق الشعر الذي يستشهد به الشنتمري في تحليله للبيت الحماسي من ديوان قائله، زيادة في التثبت والدقة.

الدراسات السابقة

لم يدرس هذا الموضوع تحديدًا، وغاية ما في الأمر أن الدكتور عبدالله عسيلان في كتابه(حماسة أبي تمام وشروحها) يكتفي بإيراده ضمن قائمة الشروح[١]. أما الدكتور محمد عثمان علي في كتابه(شروح حماسة أبي تمام) فأدرجه في أصحاب المنهج الاختصاري التسهيلي، وذكر شيئًا من خصائص منهجه دون استشهاد كاف[٢]. في حين ألمح الدكتور علي المفضل حمودان- محقق الشرح- إلى ملامح منهج الشنتمري، وانصرف إلى الحديث المفصل في ترجمته، وفي شؤون مخطوطات الشرح وتحقيقها[٣]. إن كل ما سبق متعلق بالمنهج ليس من مشاغل هذا البحث، إنما الذي يشغله ما ذكر لدى الكلام عن منهج البحث.

مقدمة البحث

الحماسة لغة : القوة والشدة والشجاعة[٤]، وهي فن الحرب والقتال والشجاعة والتغني بصفات البطولة[٥]. تعد حماسة أبي تمام من أكثر المختارات الشعرية ذيوعًا وشهرة، وتحوي شعرًا في فنون عدة، لشعراء مقلين ومغمورين وآخرين مشهورين، في العصر الجاهلي والإسلامي والأموي والعباسي[٦]. واتسع مفهوم الحماسة عند أبي تمام ليستوعب كل شعر معبر عن العواطف المتأججة، والمشاعر الجياشة في المواقف المختلفة، من حرب وهجاء وفخر ومديح وهوى وغزل وحزن[٧]. وأربت شروح الحماسة التمامية على أربعة وأربعين شرحًا امتدت إلى العصر الحديث[٨].

ومن هؤلاء الشراح : يوسف بن سليمان بن عيسى النحوي، أبو الحجّاج الأعلم الشَّنْتَمَريّ(٤١٠هـ/ ١٠١٩م -٤٧٦هـ/ ١٠٨٢م) نسبة إلى شَنْتَمَرِيّة(مدينة في غرب الأندلس). وهو عالم بالأدب واللغة، وله مؤلفات نحوية وأدبية كثيرة، منها الشروح الشعرية، كشرح أشعار الشعراء الجاهليين الستة، وشرح ديوان أبي تمام، وشرح حماسة أبي تمام[٩]، وهو موضوع البحث.

ولمحاولة رصد الخطاب النقدي للشنتمري في شرحه هذا، يمكننا تفكيك فضاء نقده إلى عناصر الشعر الأولية، وهي: الألفاظ، والتراكيب، والمعاني، ولكل عنصر جانبان رئيسان: الجانب اللغوي، الذي يركِّز على الصّحة اللّغوية، والجانب الجمالي، الذي يُعنى بمدى استخدام الشاعر طاقات اللغة التّعبيرية لتحقيق المتعة والتّأثير، وهو يعدّ لبُّ النقد ومناط الحكم النقدي على النص الشعري. كذلك سنضيف جزئية رابعة تتصل بآرائه في مسائل وقضايا نقدية.

أولًا- الألفاظ

أ- **الجانب اللغوي**: وفقًا لمنهج البحث سنتجاوز تعامله مع الظواهر اللغوية على مستوى الألفاظ؛ كشرحه للألفاظ الغريبة، أو اهتمامه بالتأصيل المعجمي، وبالشاذ أو النادر بنائيًا[١٠]؛ لأنه تعامل لغوي صرف، لا يتبعه عادة برأي نقدي. وسأركز على ما يحسب في الجانب اللغوي اللفظي، وهو الضرورة الشعرية لعلاقتها المباشرة بفن الشعر، ولحكمه النقدي عليها:

- الضرورة الشعرية، إذ كثيرًا ما يرصدها ويحكم عليها، كما في قول تأبّط شرًّا:

هُما خطّتا: إمّا إسارٌ ومنّة وإمّا دمٌ والقتل بالحرّ أجدرُ [١١]

قال: "والتقدير الآخر أن يحذف نون الاثنين ضرورة، كما يحذف من الاسم الموصول تخفيفًا لطول الكلام... وهذا التقدير من أقبح الضرورة، وهو في الموصول أحسن لطول الصلة"[١٢]. وهذا من ضرائر الشعر، وحقًا هو قبيح؛ لأن النون إنما حذفت تشبيهًا "بما يجوز حذفها منه في فصيح الكلام، وهو الموصول"[١٣]. وبعد هذا يرصد الشنتمري ضرورات كثيرة، لم يحكم عليها بالرداءة، ما يعني أنها من الضرائر المعتادة، كزيادة حرف الراء في اللفظة الأعجمية(خوارزم) لتصبح:(خواررزم)[١٤]، وحذف الياء من (تباريح) لتتحول إلى (تبارح)[١٥] ، ووصل ألف القطع في (ألا أبلغ) لتكون (ألا ابلغ)[١٦]، وتحريك ساكن (قُتْر) لتضحى (قُتُر)[١٧]، وكل هذه من مواضع الضرائر الشعرية التي بينها العروضيون[١٨].

وتمتد الضرورة لديه إلى استعمال الشاعر لفظة مكان أخرى أولى منها دلاليًا، في قول زهير بن جَناب الكَلْبي: وإذا الحربُ أَوقدتْ وتلظّت وأغصّت كماتَها بالرّيقِ [١٩]

قال: "واستعمل الغصص في الريق مكان الجرض، وإنما الغصص في الطعام والجرض في الريق- ضرورة"[٢٠]. ولعله يشير إلى موضع ضرورة، وهو أنه قد يكون الاسم المناسب لا يلتئم الوزن عليه، فيجعل بدله اسم يمتّ إليه بسبب[٢١]. وفي رأيي أنه ليست هنا ضرورة أصلًا، وما ذكره الشنتمري لا يعدو كونه تدقيقًا لغويًا لا يستساغ في الشعر، إذ يكفي أن (أغصت) هنا عبرت عن مراد الشاعر دون لبس، بل إن غص تقال لمن شجى باللقمة والماء، والريق سائل كالماء، ونص المعجم على أن جَرِضَ تعني غصّ[٢٢]. كأنما الغصص دلالة عامة، والجرض دلالة خاصة.

- ويحرص عادة على رصد عيوب القافية، مثل سناد التأسيس، كما في قول الطائي الكبير:

لعمري لقد كانت فجاجٌ كثيرة وليلٌ سُخاميّ الجناحين أدهمُ
إذا الأرض لم تجهل عليّ فروجُها وإذ ليَ عن دار الهوان مراغم
فلو شئتُ إذ بالأمر يسرٌ لقلّصَت برحلي فتلاءُ الذراعين عيْهَم
عليها دليلٌ بالفلاة نهارَهُ وبالليل لا يخطي لها القصدَ مَنسم [٢٣]

قال: "وساند في قوله "مراغم" فأتى بحرف التأسيس، والقصيدة غير مؤسسة، وهو من أقبح عيوب الشعر"[٢٤]. والسناد عمومًا، ومنه سناد التأسيس، من عيوب القافية المعروفة[٢٥]. وكذلك الإيطاء. كما في قول نُصيْب:

أهابكِ إجلالًا وما بكِ قدرةٌ عليّ ولكن ملءُ عينٍ حبيبُها
وما هجرَتك النفسُ، إنك عندها قليلٌ، ولكن قلّ منك نصيبُها
ولكنهم يا أملحَ الناس أُولعوا بقولٍ إذا ما جئتُ: هذا حبيبُها [٢٦]

إذ يعلق قائلًا: "وأوطأ في قوله "هذا حبيبها" وهو من عيوب الشعر إذا تقارب، والإيطاء تكرير القافية"[٢٧]، والإيطاء من عيوب القافية المعروفة[٢٨]. ومنها الإقواء، كما في قول دُريد بن الصمّة يرثي أخاه عبدالله: أخي وابنُ أمي أرضعتني بدرّها ونازعتُهُ ثديًا لها لم يُجدّدِ

وكنت كذاتِ البوّ ريعتْ فأقبلَت إلى جَلَد من مَسك سَقْبٍ مقدّدِ
فطاعنت عنه الخيلَ حتى تبدّدت وحتى علاني حالكُ اللونِ أسودُ
طعانُ امرئ آسى أخاه بنفْسه ويعلمُ أن المرءَ غير مخلّدِ [٢٩]

قال: "وأسود من نعت الحالك، وهو إقواء، والفحول من الشعراء لا يكرهون ذلك"[٣٠]، وحقًا لم يسلم فحول الشعراء من الإقواء[٣١]، ولكنه في شعرهم قليل، وكانوا يتحاشونه إذ ما فطنوا له[٣٢]. ثم أوّل الأمر قائلًا: "ويجوز أسودي بالياء على معنى النسب، وإذا بالغت العرب في الصفة نسبتها إلى نفسها، كما قالوا رجل ألمعي وأحوذي"، وجوّز غيره (أسوديّ)، وخففت ياء النسبة بحذف إحداهما[٣٣]. ويحمد للشنتمري أنه تنبه إلى فنية الإثبات لياء النسب، المتمثلة في تحقيق عنصر المبالغة في الوصف[٣٤].

ب- **الجانب الجمالي:** نجد تعليقات نقدية على استعمال ألفاظ معينة، يطمح منها أن تمدّ القول بالثراء الدلالي، مستندًا على:

- دقة الاستعمال للفظة، كما في قول شاعر:

رهنتُ يدي بالشكر عن شكر برّه وما فوق شكري للشكور مزيدُ [٣٥]

قال: "وقوله رهنت يدي بالشكر، أي أعطيته والتزمته واعتملت فيه، ونسب ذلك إلى اليد لأن أكثر العمل بها، ولو قال لساني لكان أجود وأصح"[٣٦]. كأنه يطمح إلى دقة في الاستعمال اللغوي المناسب، والشعر أوسع أفقًا من هذا، لذا فإني أرى استعمال اليد فيه - زيادة على الصحة- عدول عن المألوف وكسر لحاجز توقع القارئ.

ويلحّ على دقة الاستعمال حتى بين تلك الألفاظ التي تنتمي إلى حقل دلالي واحد، كما في قول الشاعر:

سقيًا لظلكَ بالعشيّ وبالضحى ولبردِ مائك والمياهُ حميمُ [٣٧]

إذ قال: "وقوله "سقيًا لظلك بالعشي وبالضحى" كان أحسن أن يقول "لفيئك بالعشي" و"لظلك بالضحى" فلما لم يمكنه وضع الظل مكان الفيء لعمومه"[٣٨]. وأراه تخريجًا متكلفًا لا داعي له في ظل مقاربته للشعر، ما دام أن الظل مفهوم عام يندرج تحته الفيء، كما أشار هو بنفسه.

- إطلاق الدلالة، كما في قول نصيب:

وما ضرّ أثوابي سوادي، وإنني لكالمسك لا يسلو عن المسك ذائقُهْ [٣٩]

إذ قال: "وأراد بالذوق هنا الشم، والعرب تضرب في كل ما أدرك بالحواس من لذة وعذاب، لأن أكثر الأشياء تعرف طعومها بالذوق، وفي التنزيل"فذاقوا وبال أمرهم" وهو في القرآن كثير"[٤٠]. إذن أحال على عادة العرب في التعبير، مدعمًا ذلك بآي القرآن الكريم. وفعلاً توسع العرب في دلالة الذوق لتشمل مع الدلالة الحسية المعروفة الدلالة المعنوية والإدراكية والمجازية[٤١].

- اختيار الرواية المثالية. كما في قول جَزْء بن ضِرار مادحًا:

فقيرُهم مُبدي الغنى، وغنيّهم له وَرَقٌ للسائلين رطيبُ [٤٢]

قال: "ويروى "للخابطين" وهو أصنع وأحسن، لأن الخابط يخبط الورق لماشيته ليعلفها به، فضُرب مثلًا في طلب المعروف"[٤٣]. ففضل رواية(الخابطين)؛ لكونها يتشكل بها المثل في شدة الطلب، ومن ثم تبرهن على نهاية السخاء والعطاء، فقد ثبت أن الجواد هو من يخبط بالجود دون تأمُّل، ويلتذُّ بالعطاء حتى لا يجد من يعطيه.[٤٤] وربما فضلها لاتساقها المعنوي مع ألفاظ عجز البيت(ورق- رطيب)، التي تستدعي لفظة (الخبط) تلقائيًا، وبها ترتسم صورة فنية حركية في مخيلة المتلقي، تبرهن على غاية الجود في الممدوح. كذلك يختار الرواية الأبلغ في تحقيق الشجاعة، كما في قول قَطَرِيُّ بن الفُجَاءَة:

حتى خَضبتُ بما تحدّر من دمي أحناءَ سرجي بل عنانَ لجامي[٤٥]

قال: "ويروى "أكناف سرجي أو عنان لجامي"... ورواية "بل عنان" أحسن وأبلغ، لأن العنان لا يخضبه الدم إلا بعد سيلان شديد وجري عام، وإذا أضرب عن الأول "ببل" وأوجب الخضاب للعنان فذلك أوكد وأبلغ فيما أراد من ذلك"[٤٦]. ففضل الرواية التي أثبتها؛ فالإضراب بـ (بل) يؤكد بعد المدى لسيلان دم الشاعر، وتلك مبالغة تكشف عن غاية شجاعته وصبره في حومة الوغى.

- حتمية السياق أو المقام، كما في قول رجل من بَلْعَنْبرَ:

إذًا لقام بنصري معشرٌ خشنٌ عند الحفيظة إن ذو لُوثةٍ لانا [٤٧]

قال: ""واللوثة" ضعف المنة، ومنه التاث الإنسان، ويروى "لَوثة" بفتح اللام وهي القوة... وهذا أبلغ من الرواية الأولى، ومخرج الرواية الأولى أن العرب تقصد مرة قصد الحقيقة وتسلك مرة طريق الغلو والمبالغة... ولكل مقام مقال، وإن كان الشاعر أراد التعريض بضعف قومه عن نصرته فالاختيار "ذو لوثة" بالضم، وإن كان قصد المبالغة في مدح بني مازن "فلوثة" بالفتح أجود"[٤٨]. فاحتكم إذن إلى السياق النصي. وعند الرجوع إلى النص نرى الشاعر يقول قبل هذا البيت: لو

كنت من مازنٍ لم تستبح إبلي بنو اللقيطة من ذُهل بن شيبانا

وبعده يقول عن بني مازن:

قومٌ إذا الشرّ أبدى ناجذيه لهم طاروا إليه زَرافاتٍ ووحدانا

ثم يترك التعريض ويهجو قومه هجاء تهكميًا مرًا، فيقول:

لكن قومي وإن كانوا ذوي عددٍ ليسوا من الشرّ في شيءٍ وإن هانا

يجزون من ظلم أهل الظلم مغفرةً ومن إساءة أهل السوء إحسانا

كأنّ ربكَ لم يخلق لخشيته سواهمُ من جميع الناس إنسانا

فليت لي بهمُ قومًا إذا ركبوا شدّوا الإغارة فرسانًا وركبانا

فهو يثبت خنوعهم وضعفهم حينما نفى عن قومه ما يتمدح به عادة: النجدة والحمية وإغاثة الملهوف ونصرة الجار، ونحوها مما يصب في فضيلة الشجاعة[٤٩]. وعلى هذا يظهر أن الشاعر يقصد قومه بـ(لوثة) على الضم، يعضّده أن النص يدور حول شجاعة بني مازن، ولن تضيف لوثة بالفتح إلى شجاعتهم شيئًا يذكر.

ثانيًا- التراكيب.

أ- في **الجانب اللغوي** نقف على الآتي :

- مسألة إزالة إشكال التكرير المعنوي في إضافة كلمة إلى مرادفتها، كالمهجة والنفس، في قول الشاعر:

إذا كان لا يُسليك عمّن تودّه تناءٍ ولا يشفيك طولُ تلاقِ

فهل أنت إلا مستعيرٌ حشاشةً لمهجة نفسٍ آذنَت بفراقِ[٥٠]

إذ قال: "والحشاشة بقية النفس، والمهجة النفس، وأصلها الدم، وأضافها إلى النفس لاختلاف اللفظ وليبين أنه أراد بها النفس لا الدم"[٥١]. وقس على ذلك توجيه لـ(ضبّ وضِغن)، وهم تعنيان الحقد[٥٢]، موظفًا التخصيص والتعميم في الدلالة، وهو ما أراه مقنعًا لإزالة التوهم بوقوع تكرير معنوي يوقع القول في الحشو. بل يبدو أن الشنتمري يستحسن هذه الإضافة لما فيها من إيقاع دلالي مستساغ لدى العرب[٥٣].

- ينبه على تغيرات في بنية العبارة، يراها جائزة في الشعر. كما في قول عَمْرَة الخَثْعَميّة ترثي ابنيها:

هما أخوا في الحرب من لا أخا له إذا خاف يومًا نبْوةً فدعاهما [٥٤]

قال: "أرادت هما أخوا من لا أخا له في الحرب"، ففصلت بين المضاف والمضاف إليه، وذلك جائز في الشعر"[٥٥] . فتقبل إذن التعبير إدراكًا لطبيعة لغة الشعر، وفوق ذلك لا أراه تعبيرًا مؤديًا إلى استبهام في المعنى، كما يرى العسكري[٥٦]؛ فهو تعبير سلس دارج ينطوي التقديم والفصل فيه على جمالية تتجلى في التخصيص والتأكيد. وقس على ذلك تنبيهه إلى تغيير آخر مماثل[٥٧].

- ومن جهة أخرى ينتقد بؤرًا نظمية في البيت الشعري انتقادًا يكشف عن أنه يراها خروجاً عن النمط المألوف لبنية الجملة العربية، الذي يؤدي عادة إلى الإبهام، كما في قول القُلاخ بن حَزْن المِنْقَريّ:

فما مِن فتىً كُنّا من الناس واحدًا به نبتغي منهم عميدًا نُبادلهْ [٥٨]

قال: "هذا البيت رديء النظم، مبني على التقديم والتأخير، وتقديره: فما من الناس فتى نبتغي منهم واحدًا عميدًا نبادله، أي نبدله بهذا المرثي، أي كان لا يعدله أحد فيرضي به بدلًا منه"[٥٩]. وهو محق في حكمه هذا، فالتقديم والتأخير أحدث نوعًا من مراكمة الألفاظ أو المعاضلة، مما أفضى إلى تعقيد واضح لبّس المراد وأغمضه على المتلقي، وهو لذلك إجراء مستكره في النقد القديم[٦٠]. أما حكمه على قول الفرّار السُّلميّ:

وكتيبةٍ لبّستها بكتيبةٍ حتى إذا التبستْ نفضتُ لها يدي[٦١]

فيقول عن عجز البيت: "وأبرز عندي أن يكون التقدير: حتى إذا التبست بها نفضت يدي، فقدم وأخر، وفيه قبح لوضع الكلام غير موضعه"[٦٢]. فإني لا أرى الأسلوب معقدًا، إذ لا يعدو الأمر عن كونه تغييرًا أو استبدالًا طال أفقية العبارة، وذلك داخل في طبيعة اللغة التي تأبى الحتمية المطلقة لبناء الجملة[٦٣].

ب- **وفي الجانب الفني**، نراه يهتم بفنية الأسلوب، المتمثل في الآتي:

- التقديم والتأخير، كما في قول بَشَامة بن الغَدير:

من عهد عادٍ كان معروفًا لنا أسرُ الملوك وقتلُها وقتالها[٦٤]

قال: "وقدم القتل على القتال في اللفظ اهتمامًا به، لأنه أبلغ من القتال وأدل على الظهور، وساغ له ذلك لأن الواو لا ترتب وأن الآخر يكون فيها أولًا والأول آخرًا"[٦٥]. فبيّن أن وراء الإجراء كشفًا لمعنى عميق، وهو مناجزة العدو والقضاء عليه سريعًا، وكأن لم يكن هناك سجال في القتال أساسًا، وهذا إمعان في وصف الشاعر لشجاعة قومه وفروسيتهم.

ب٠الاستثناء، في قول النّابغة الجعْديّ:

فتى كمُلت خيراته غير أنه جوادٌ فما يبقي من المال باقيا[٦٦]

قال: "استثناء، معناه المبالغة في الوصف بالخير والفضل، أي إذا طلبت فيه عيبًا ونقصًا لم تجد إلا الكرم والكمال، كما قال النابغة الذبياني:

ولا عيبَ فيهم غير أن سيوفهمْ بهنّ فُلُولٌ من قِراع الكتائبِ"[٦٧]. وهو يشير إلى أسلوب الاستثناء الذي حقيقته أو مقصده المبالغة في المديح، وهو مصطلح ذائع قبل عصر الشنتمري، ويبدو أنه سماه (استثناء) أسوة ببعض النقاد والبلاغيين، وعرف لدى البلاغيين بعد ذلك بـ(تأكيد المدح بما يشبه الذم)[٦٨].

- وضع الظاهر موضع المضمر[٦٨]، كما في قول عمرو بن معْدي كرِب الزُّبيدي:

نازلتُ كبشهمُ ولم أرَ من نزال الكبش بدّا [٦٩]

قال: "الكبش الرئيس، وكرره مظهرًا تفخيمًا له"[٧٠]، فأشار إلى سبب تكرار الاسم الظاهر(الكبش)، وهو تعظيم قرن الشاعر، الذي يدل بدوره على شجاعته حين نازل قائد القوم، وهو نزال يفتخر به الفرسان في أشعارهم[٧١].

- الاعتراض، كما في قول وَجيهَة بنت أوْس الضّبيّة:

فلو أن ريحًا بلّغت وحيَ مرسلٍ حفيٍّ لنا جيْثُ الجنوب على النّقْبِ

فقلت لها أدّي إليهم تحيتي ولا تخلطيها، طال سعدك، بالتّرب

فإني إذا هبّت شَمالًا سألتُها هل ازداد صُدّاح النُّميرة من قُرْب [٧٢]

قال: "واعتُرض بالدعاء للريح بين بعض الكلام وبعض، وهو من حسن النظم"[٧٣] ، فهذا الاحتراس قمين بإبعاد طالع النحس عن هذه الريح التي حمّلتها الشاعرة أشواقها وحنينها إلى أرض عشيرتها.

- أسلوب الإبهام، كما في قول شاعر:

ألا قالت العصماءُ يوم لقيتُها كبرتَ ولم تجزع من الشّيب مجزعا

رأت ذا عصًا يمشي عليها وشيبةً تقنّع منها رأسه ما تقنّعا[٧٤]

قال: "وقوله" تقنع منها رأسه ما تقنعا" إيهام للمبالغة في وصف الشيب بالشناعة، كما قال الله جل وعز:{ فَغَشِيَهُم مِّنَ الْيَمِّ مَا غَشِيَهُم}"[٧٥]. وهذا الإبهام بالأداة المطلقة(ما) يوهم بعنصر المبالغة في تصوير كثافة الشيب واستغراقه لرأس الشاعر. وقس على ذلك إشارته إلى وقوع إبهام للمبالغة في عبارة: "وغادَرْتِ ما غادَرْتِ بين الجوانح" في شاهد آخر.[٧٦]

- وفي الجانب الموسيقى نجد له نقدًا في قول الرّبيع بن زياد:

أفبعدَ مقتل مالك بن زهيرٍ ترجو النساءُ عواقبَ الأطهارِ [٧٧]

يقول: "وأوقع زهيرًا في العروض موقع القافية في القطع، والعروض لا تقطع إلا في تصريع البيت، وهذا من أقبح عيوب الشعر، والذي سوغ لهم مثل هذا أن القطع لما جاز مع التصريع، إشعارًا بأنه شعر، جاز مع غير التصريع تشبيهًا به، لأن العروض يسكت عليها، كما يسكت على الضرب وهو آخر البيت"[٧٨]. لعله يقصد أن الشاعر لا يسوغ له أن يلحق عروض الكامل علة (القطع) قياسًا على القافية؛ لأنه جاء هنا من غير تصريع، أي لم تكن العروض مختومة بالراء كقافيته. وتلمّس للشاعر عذرًا منطقيًا لا

أراه يعفيه من هذا المأخذ الذي يسمي العروضيون البيت بسببه: البيت المُقْعَد، وهو عيب في الشعر دون شك[٧٩]. وكذلك ينتقد مقطوعة من خمسة أبيات لِسُلْميُّ بن ربيعة الضّبيّ، وأولها:

إنّ شواءً ونشوةً وخَبَبَ البازل الأمُونِ

يُجْشِمُها المرءُ في الهوى مسافةَ الغائطِ البَطينِ [٨٠]

قال: "هذه الأبيات خارجة عن النوع السادس من عروض البسيط، وهو المعروف بالمخلع، ولم يذكر هذا الخليل، وهو عند أكثر الناس خارج عن وزن الشعر لأنه نقّص سببًا من عروضه وهو لن من فعولن، ومثل هذا شاذ لا يعرف"[٨١]. يقصد أن وزن المقطوعة مخالف لوزن (مخلع البسيط) المعروف: مستفعلن فاعلن فعولن مستفعلن فاعلن فعولن

إذ صار وزنها: مستفعلن فاعلن فعل مستفعلن فاعلن فعولن

فسقط السبب الخفيف (/ .) من أعاريض المقطوعة كلها. وهذا الوزن حقًا لم يرد لدى الخليل، بل إن مخلع البسيط نفسه من اختراع المولدين، ولم يكن معروفًا قبل العصر العباسي[٨٢].

ثالثًا- المعاني

وهي مدار الشرح وقلبه، ونسجل له نقدًا في مستوييها: الموضوعي والجمالي.

أولًا: في **المستوى الموضوعي** نلحظ أنه ينبه إلى الآتي:

- الخطأ في الوصف، كما في قول الأخْنَس بن شِهاب التّغلبي:

ترى رَبِذاتِ الخيل حول بيوتنا كمعزَى الحجاز أعْوَزَتها الزرائبُ

فيُغْبَقنَ أحلابًا ويُصْبَحنَ مثلَها فهنّ من التّعْداء قُبٌّ شوازبُ [٨٣]

قال: "وليس هذا بوصف حسن، لأن الجياد إنما توصف بالارتباط والتقريب بالفناء"[٨٤] ، ثم ساق شاهدًا على ما يقول، وهذا صحيح؛ إذ عادة ما يفتخر الفرسان بالخيل المقربة للحرب[٨٥]. واعتذر للشاعر، فقال: "إلا أنه يسوغ له هنا وصفها بذلك، لأنه أراد إرسالها من أواريها وتقريبها من الرحال لتغبق وتصبح، ولذلك شبهها بالمعزى التي لا زرائب لها تضمها، وخص معزى الحجاز لأنهم منتجعون، فمواشيهم مهملة في المرعى حولهم". إذن خرّج الشنتمري (حول)على دلالة البعد عن البيوت، ولم يقيدها بفنائها؛ لذلك شبه الخيل بالمعزى المسرحة، وهذا يشي بالإهمال، وهذا معنى سلبي وإن كان محتملًا؛ لأن تشبيه الخيل بمعزى مهملة لا يبرئ من رداءة. ولو أن الشنتمري أوّل (حول) على دلالة القرب، كما فعل غيره[٨٦]، لدلت على كثرتها وترددها بين بيوت الحي. وهذا معنى إيجابي؛ يعكس تيقظهم ومنعتهم واستعدادهم للغزوات والغارات، ولئلا تبعد عنهم أوان الحاجة إلى الطلب أو الهرب.

- عدم الاحتراز، كما في قول مُطيع بن إيَاس راثيًا:

جادَ عليه ربابٌ مزن ووابلٌ ليس بالمَصُوحِ [٨٧]

قال: "ومثل هذا معيب، لأنه دعاء للقبر بلزوم المطر الغزير، وذلك مما يغيره ويعفي أثره، والجيد ما قاله طرفة: فسقى بلادك غير مفسدها صوب الغمام وديمة تهمي

فقال غير مفسدها تجوزًا"[٨٨]. وحقًا ما قال، إذ ينبغي أن يحتاط من الدعاء بالسقيا للقبر؛ بخاصة إذا كان المطر كما وصفه الشاعر جودًا ووبلًا وهما أغزر المطر؛ لأنه سيفسده. ولو أن الشاعر أطلق الدعاء

بالسقيا لقبر المرثي هكذا دون عبارة (ليس بالمصوح) التي تعني (الدائم غير الذاهب) لسلم قوله من المأخذ؛ إذ لا يلزمه حينئذ الاحتراس، وعلى هذا جرت عادة الشعراء في الدعاء بالسقيا للقبور[٨٩].

- التباس الفخر بالذم، كما في قول سُلميّ بن ربيعة:

ومُناخِ نازلةٍ كفيتُ وفارسٍ نهِلَتْ قناتي من مَطاه وعلّتِ[٩٠]

قال: "وقد طعن عليه لقوله "نهلت وعلت"، لأن الفارس لا يثبت حتى يطعن طعنة بعد طعنة، ولأن تكريره للطعن منبيء عن قلة حذقه بالمطاعنة، إذ لم يصب مقتلًا فيستغني بأول طعنة"[٩١]. فالمأخذ صحيح، ذلك أن الفرسان يمدحون بنفاذ الطعنة وسعتها لا بطيشها[٩٢]. وتلمّس للشاعر مخرجًا، فقال:"وسلامته عندي من العيب أن يجعل النهل والعلل كناية عن ارتواء رمحه من دمه فقط، لأن الري أكثر ما يكون عند العلل بعد النهل"، فأول المراد على المجاز لا على الحقيقة، ليؤدي مقصد الشاعر سالمًا من المأخذ، وهو أن الطعنة كانت نافذة، فالعلل يعني ارتواء رمحه من دم خصمه.

- خطأ النسبة، كما في قول حُسَيل بن سُجيْح بن ربيعة:

وبيضاءَ من نسْجِ ابن داودَ نَثْرةٍ تخيّرتُها يوم اللقاء الملابِسا[٩٣]

قال: "البيضاء درع صقيلة، وأراد من نسج داود، فغلط أو اتسع لعلم السامع، فوضع مكان الأب الابن، كما قال الحطيئة: من نسج سلام، يريد سليمان بن داود عليه السلام، وداود أول من صنعها فنسبت إليه"[٩٤]. كأن الشنتمري يستبعد أن يجهل حسيل نسبة الدروع إلى داؤود عليه السلام، لأنها نسبة معروفة، ذكرها قبله شعراء قدامى[٩٥]، ويراه ناجمًا عن الاتساع والضرورة الشعرية؛ إذ يجوز إبدال اسم من اسم بينهما سبب قوي، وابن الرجل كأبيه[٩٦].

- تداول المعاني، أو العرف الشعري، إذ نراه يكتفي بالإشارة إلى عملية التداول دون استشهاد؛ إذ تصادفنا تعليقات من قبيل:"وهذا معروف مشهور"[٩٧] أو "وهذا المعنى كثير"[٩٨]، أو "وقد تقدم هذا المعنى"[٩٩]، أو "وبذلك توصف العتاق من الإبل والخيل"[١٠٠] أو "وبهذا توصف المرأة"[١٠١]، في إشارة إلى صحة القول ما دام متسقًا مع عادات العرب. ولأجل عملية التحليل التي نرمي منها تبيّن وجاهة الحكم بأنها من عادات العرب، نسوق تعليقه على قول شاعر من تميم يذكر فرسه:

مُفدّاةٌ مُكرّمةٌ علينا يُجاعُ لها العيالُ ولا تُجاعُ[١٠٢]

إذ قال: "وقوله مفداة أي تفدى لعتقها بالأب والأم، وقوله يجاع لها العيال، أي تؤثر بقوتهم في الجهد والشدة، والعرب تفخر بذلك وتمدح به"[١٠٣]، وهذا صحيح، فالعرب تؤثر خيلها باللبن والماء القراح، بل إنهم ليحبسون عليها الإبل في الشتاء لتشرب ألبانها، فيضام أولادهم بالجوع والضر[١٠٤]، ويذمون من يبيع جواده لكسب المال وإطعام العيال[١٠٥].

وقد يستدعي الأشباه والنظائر من الشعر خاصة، كما في قول عمرو بن ضُبيْعة الرَّقاشيّ:

تضيق جفونُ العين عن عبراتها فتسفَحُها بعد التجلّد والصبرِ
وغُصّةُ صدرٍ أظهرَتْها فرقّهتْ حزازةَ حرٍّ في الجوانحِ والصّدرِ[١٠٦]

قال: "والمعنى أن إرسال العبرة خفف من الوجد، وذلك معروف كما قال ذو الرُّمّة:

لعلّ انحدار الدمع يعقب راحةً من الوجد أو يَشفي نجيَّ البلابلِ"[١٠٧]. والقول بأن الدمع يطفئ الغليل ويعقب الراحة، متداول في الشعر[١٠٨]. وقس على ذلك[١٠٩]. وتلحق بالنظائر الأضداد، بما أنها تعزز عكسيًا مراد الشاعر وتوضحه، إذ بضدها تتباين الأشياء، كما يقال، وإن كان الشنتمري يستعين بها نادرًا بعد أن يفرغ من تفسير البيت، قائلًا: "وهذا ضد قول الآخر"[١١٠]. وكأنه يرمي من وراء الأضداد - غير

التعزيز- إثبات أن المعنى وضده دارجان في الشعر القديم على حد سواء. ويمكن أن يعبّر عن رأيه في العادة، كما في قول أبي البرُج القاسم المُرّي مادحًا: بناةُ مكارمٍ، وأُساةُ كَلْمٍ دماؤهُمُ من الكَلَب الشفاءُ[١١١]

قال: "يقال إن الرجل إذا أصابه الكلب... ثم سقي دم ملك برىء... وهذا باطل"[١١٢]. وحقًا هو اعتقاد باطل؛ لأنه من خرافات العرب ومزاعمهم المعهودة التي تتردد في شعرهم القديم[١١٣]. وربما رآها حسنة لما تتضمنه من مثل وقيم كريمة، كما في قول الأشْتَر النَّخْعي:

بقّيتُ وفْري وانحرفتُ عن العُلا ولقيتُ أضيافي بوجهٍ عبوسِ

إن لم أشنّ على ابن هندٍ غارةً لم تخلُ يومًا من نِهاب نُفوس[١١٤]

قال: "وهذا من أحسن قسم العرب وأنبله"[١١٥]، وهذا حق، فالعرب توقر الضيف، وتتواصى بإكرامه، وتفتخر بالتذلل له وخدمته[١١٦]. وقد لا يبدي رأيه صراحة في عادة ما، كما في قول جعفر بن الأحنف راثيًا ربيعة بن مُكدَّم:

لا يبعدنّ ربيعةُ بن مكدّم وسقى الغوادي قبرَه بذَنوبِ[١١٧]

قال: "إنما دعا لقبره بالسقيا ليخصب مكانه فيكون مأهولًا مأنوسًا، وهذا من عاداتهم"[١١٨]. لكن نستشف من معطيات عدة أنه يستحسنها ومعجب بها، كحكمه عليها بالجودة في موضع مر بنا سابقًا[١١٩] ، بالإضافة إلى كونها في ذاتها ليست بخرافة، وأنها تعكس قيمة الوفاء للمرثي البطل، كما عكست العادة السابقة قيمة الضيافة والكرم.

- التناقض، كما في قول أبي خِراش الهُذَليّ:

فو اللهِ لا أنسى قتيلًا رُزئتُهُ بجانب قُوسَى، ما مشيتُ على الأرضِ

بلى إنها تعفُو الكُلومُ، وإنما نوكّل بالأدنى وإن جلّ ما يمضي[١٢٠]

قال: "هذا البيت مناقض للبيت الأول، لأنه قال ""لا أنساه ما مشيت على الأرض" ثم قال "بلى إنها تعفو الكلوم" ، فذكر أنه ينساه لما يرد عليه من المصائب بعده، وهذا هو الحق لأن أدنى المصائب إلى الإنسان تشغله وتسليه عن أبعدها عهدًا منه، فرجع إلى الحق وأرسل بهذا حكمة صحيحة تعرف، وهذا من بديع الشعر، وهو خلاف قول ذي الرُّمّة[هكذا]:

ولم ينسني أوفى المصيبات بعده ولكن نكء القرح بالقرح أوجعُ

ومخرج هذا أن المصيبة إذا أردفت المصيبة تضاعف الحزن بتضاعف المصيبة، فكان كالقرحة التي لا تندمل، فنكئت فتجددت بالنكء وتضاعف وجعها، ولكل من المعنيين تأويل صحيح"[١٢١]. إذن أعجب بالبيت الآخر لأنه من (بديع الشعر) لانطوائه على منطق وحكمة. وفي رأي أنه ليس بين البيتين تناقض أساسًا[١٢٢]، وإنما هناك تراجع عن الرأي، واحتكام إلى المنطق العقلي.

وقد يتراجع عن الحكم بوجود تناقض بين البيتين. كما في تعليقه على قول الربيع بن زياد راثيًا: من كان مسرورًا بمقتل مالك فليأتِ نسوتنا بضوء نهارِ

يجد النساء حواسرًا يندُبنَهُ قد قمنَ قبل تبلُّج الأسحار[١٢٣]

قال: "وفي ظاهر الكلام تناقض،لأنه قال "فليأت نسوتنا بضوء نهار"، ثم قال: يجد النساء يندبنه قبل تبلج السحر، وهذا يدل على الليل، فكأنه قال فليأت نهارًا يجدهن يندبنه ليلًا، والمعنى يجدهن في وقته ذلك قد

شرعن في البكاء عليه سحرًا إلى ذلك الوقت"[١٢٤]، فأزال إشكالية التناقض بهذا التوضيح المقنع الذي يدل على مدى الفاجعة بمقتل المرثي.

- التكرار، إذ يشير إليه وكأنه يعيبه، في رثاء زينب بنت الطَّثَرِيّة لأخيها:

إذا نزل الأضياف كان عذوّرًا على الحيّ حتى تستقلّ مراجلُهْ
إذا ما طها للقوم كان كأنه حَمِيٌّ وكانت شيمةٌ لا تُزايلُه[١٢٥]

قال: "أي لتهمّمه بأمر الأضياف وحرصه على تعجيل قِراهم تكثر حركته وأمره ونهيه، ويسوء خلقه حتى تنصب القدور للطبخ". وقال في تفسير الآخر: "والحميّ الغضبان، وهذا كالبيت الأول... أي هذا شأنه ما دام متصرفًا في إقامة القِرى حتى يتمّ"[١٢٦]. وأرى أنه لا تكرار بينهما، فمعنى البيت الثاني امتداد للأول، إذ يصور أن أخاها لا يزال محتدًا مضطربًا في إقامة القِرى للأضياف، غير معتمد على أحد مذ مقدم الضيوف حتى تقديم الزاد، ولن يهدأ ويعود إلى خلقه الأول حتى تتهيأ المطاعم، وينصرفوا عنه غير مذموم.

ثانيًا: المستوى الجمالي

وهو الذي يتجاوز مسألة الإصابة والوضوح إلى الاحتفاء بجماليات الشعر، والتعبير عن رأيه أو ذوقه الفني، إذ نرصد الآتي:

- **عناصر التصوير**، التي كان رصدها في البيت شغله الشاغل؛ ليس لذاتها تقصيًا وتقنينًا، كما يفعل أصحاب المُصنّفات النقدية والبلاغية المُجرّدة، إنما ليتّخذها وسيلة للكشف عن مراد الشاعر وتأويله، انسياقًا مع طبيعة منهج الشرح الشعري وهدفه. لذلك غالبًا ما يستبطنها ليعلم ما يتخفى وراء حجبها من دلالات مولدة، وإن لم يحكم عليها صراحة بجودة أو بقبح. ولأن الصورة ألصق شيء بالشعر، واهتمام الشارح الشنتمري بتأويلها يضفي بحد ذاته على عمله مسحة فنية، فإن البحث سيفصل الحديث عنها دون الخوض في مسألة تقنين المصطلحات التصويرية. ويمكن تنظيمه وفق تقنيات التصوير الآتية:

- التشبيه، إذ لا يكتفي بتبيين أطرافه، إنما ينفذ إلى مكامن الجمال فيه، تاركًا القارئ يستنبط المغزى منه، كما في قول عبد القَيس بن خُفَاف:

وسابغةً من جياد الدروع تسمع للبِيض فيها صليلا
كمتْنِ الغدير زهَتْهُ الدّبورُ يجُرُّ المدجّجُ منها فُضولا[١٢٧]

قال: "وشبه الدرع في صفائها وتغضّنها عند انثنائها بالغدير تمرّ عليه الريح فتزهاه، أي تستخفه وترفعه، وخص الدبور لشدة هبوبها، ولا تكاد تهب عندهم إلا بشدة"[١٢٨]. فتنبه إلى تأثير الريح في هذا الغدير، وفطن إلى علة اختياره الدبور، وكل ذلك يصور شدة لمعان الدروع وتثنيها، التي تدل على كثافة ضرب السيوف لها دون أن تتصدع أو تتأثر، وبدوره يدل على حذق الصانع لتلك الدروع. وقس على ذلك[١٢٩].

وقد يسترسل في ذكر اللمح الجمالية في التشبيه، كما في قول الفِنْد الزّمّاني: أيا طعنةَ ما شيخٍ كبيرٍ يَفَنٍ بالِ

تـفتّيـتُ بها إذ كَ رِه الشّكّـةَ أمثالي
كجيْبِ الدِّفنس الورْهاء ريِعَتْ بعد إجْفَال[١٣٠]

قال: "وشبه الطعنة في سعتها بجيب الحمقاء، وخص الحمقاء لأنها لا تستتر فتضيق جيبها حتى لا يبدو صدرها، وجعلها مرتاعة بعد انهزام قومها تشبيها ومبالغة في ظهور سعة جيبها، لأن الخوف يذهلها عن التستر"[١٣١]. وهذا الاسترسال مع الصورة دال بحد ذاته على إعجابه بها، لإصابتها مع إضفائها سمة

المبالغة على مراد الشاعر؛ فقد أشير سابقًا إلى أن سعة الطعنة دليل على الفروسية والشجاعة[١٣٢]. وقد يكشف مباشرة عن مغزى الشاعر من التشبيه، كما في قول سُوَيد المراثي الحارثيّ:

فتىً قَبَلٌ لم تُعبِس السنُّ وجهَهُ سوى خُلسةٍ في الرأس كالبدر في الدّجى[١٣٣]

إذ قال: "شبه الشيب في سواد شعره بنور البدر في الدجى، يريد أن الشيب قد زانه لأنه دال على حنكته وتجربته، فلذلك جعله كالنور في الظلام"[١٣٤]. والشيب محمود في هذا السياق الرثائي، لأنه يدل على الوقار والأدب والعقل والحكمة[١٣٥]. وكثيرًا ما يربط التشبيه بما تعارف عليه العرب في رسمه، كما في قول الأخْنَس بن شِهاب التّغْلبي:

فلابْنةِ حِطّان بن قيسٍ منازلٌ كما نمّق العنوانَ في الرّقِّ كاتبُ[١٣٦]

قال: "شبه أثار الديار في دلالتها على ما كان بها من العمارة بعنوان الكتاب في دلالته على المكتوب، وهذا من عادتهم"[١٣٧]. وهذا تشبيه مشهور في الشعر القديم[١٣٨]. ويؤصل أحياناً لهذه العادة، ببيان العلة في اطرادها ، كما في قول وضّاح بن إسماعيل:

رأيتِ على مُتون الخيل جنًّا تُفيتُ مغانمًا وتُفيد نَيْلًا[١٣٩]

قال: "وشبه الفرسان بالجن لمضائهم ونفوذهم، وإذا بالغت العرب في وصف الرجل جعلته من الجن، لما يقع في النفوس من نكارتهم"[١٤٠]، وهذا التشبيه مطرد في الشعر القديم[١٤١]. وهو لاشك يستحسن هذه الصور الاعتيادية، وإلا لما ربطها بعادات العرب في بناء الصورة، وهو الربط الذي يعد من أسباب تقبلها لدى النقاد القدماء[١٤٢].

أما الاستعارة، فقد انحصر تعامله معها على بيانها دون أن يحكم عليها برداءة أو جودة، لكننا سنحاول أن نستشف رأيه فيها من خلال شرحه لها. أول ما يلحظ : أنه غالبًا ما يكتفي عن التفصيل في الصورة الاستعارية ببيان معنى اللفظة المستعارة أو أصلها الدلالي، ربما ثقة منه بأن قارئه سيفهم بذلك مقصد الشاعر، كما في تعليقه على قول قيس بن الخَطِيم:

وإنّي في الحرب الضّروس موكّلٌ بتقديم نفسٍ لا أريدُ بقاءها[١٤٣]

إذ قال: "الضروس الشديدة، وأصلها الناقة العضوض بأضراسها"[١٤٤]. وتصوير الحرب بالناقة الضروس، بجامع سوء الأخلاق في كل، دارج لدى الشعراء القدامى[١٤٥]. وأحيانًا يفسر التعبير الاستعاري دون إشارة إلى نوعه، كما في قول جحدر بن خالد:

نُذَهدِقُ بضعَ اللحم لِلباع والنّدى وبعضهم تغلي بذمٍّ مناقعُهْ[١٤٦]

إذ اقتصر على القول: "وجعلها تغلي بالذم لأنها لا يطعم منها ضيف ولا جار"[١٤٧]. وقد يشير إلى نوع تصويري شبيه بالاستعارة أو دال عليها وهو المثل[١٤٨]، كما في قول القُطَاميّ:

إذا الحربُ شالتْ للتلقُّح لم تجد لنا جانبًا إلا به من نُصابُرهْ[١٤٩]

قال: "التلقح أن تحمل الناقة، وإذا حملت شالت بذنبها تري الفحل أنها لاقح ليرجع عنها، فضربها مثلًا لكمال الحرب ونفيها"[١٥٠]، فأصّل الصورة المثل وفسّرها، وذكر الغاية منها. وهي مثل أو استعارة دارجة في الشعر القديم لتدل على كمال الحرب وشدة اصطلامها[١٥١]. وقد يفسّر العنصر التصويري، ثم يشير إلى نوعه سواء كان عامًا أم خاصًا، كما في قول تأبّط شرًا:

إذا خاطَ عينيه كرى النوم لم يزلْ له كالئٌ من قلب شَيْحَانَ فاتكِ[١٥٢]

قال: "ومعنى خاط عينيه ضم بعض أشفارها إلى بعض، فجعل ذلك خياطة، مجازًا واستعارة"[١٥٣]. أو يقرن الاستعارة بالتشبيه، كما في قول أبي الغول الطُّهوي:

ولا تبلى بسالتُهُم، وإن همْ صَلوا بالحرب حينًا بعد حين[١٥٤]

"والبسالة الشجاعة، وأصلها كراهة المنظر والعبوس، وهي من صفة الأسد فاستعيرت للشجاعة تشبيهًا بالأسد"[١٥٥]، وقد يبيّن علاقة المستعار بالمستعار له، كما في قول جابر بن ثعلبه الطائي:

فإنّ الفتى ذا الحزم رام بنفسه جواشنَ هذا الليل كي يتموّلا[١٥٦]

قال: "والجوشن الصدر، فاستعاره لأول الليل"[١٥٧]. واستعارة الصدر لأول الشيء استعارة قريبة مألوفة[١٥٨]. وربما توسع قليلًا حين يعلل لاختيار الشاعر للمستعار، كما في قول ودّاك بن ثميل المازني:

تلاقوهمُ فتعرفوا كيف صبرهم على ما جنَت فيهم يدُ الحَدَثانِ[١٥٩]

قال: "واستعار للحدثان يدًا، لأن أكثر العمل باليد"[١٦٠]. كأنما يشير إلى أن اختيار المستعار(اليد) جريًا على عادة أسلوبية هي التعبير عن الفعل بسببه أو أداته، فاليد تدل على سطوة الحدثان وبطشهما[١٦١]، وبهذا يفهم قارئه مراد الشاعر.

وبهذا يمكن أن نستنتج من عدم حكمه النقدي على هذه الاستعارات بالرداءة: أنه يستحسنها لكونها استعارات شائعة ومتسقة مع الذوق النقدي القديم.

وفي الكناية، وأول ما يلحظ أن الشنتمري يستعمل لفظة (كنّى) لتعني الدلالة المعجمية التي هي ضد الإفصاح والتصريح[١٦٢]، بدليل أنه لا يقرنها بتشبيه أو غيره، فمثلًا في قول شاعر:

وفي الجيرة الغادين من بطن وَجْرةٍ غزالٌ كحيلُ المقلتين ربيبُ[١٦٣]

قال: "وكنى بالغزال الكحيل عن المرأة التي شبب بها"[١٦٤]، ولم يشر إلى أنها كناية متداولة، مع أنها كذلك[١٦٥]. وقد يفعل، كما في تعقيبه على وصف شاعر عيشه بالبارد، إذ علق بقوله: "والعرب تكني بالبرد عن النعيم وبالحر عن البؤس"[١٦٦]. وهذا صحيح في الاستعمال المجازي للعرب[١٦٧]. ويبين الغرض من التعبير الكنائي، كما في تأويله لقول معْن بن أوْس المُزَنيّ:

وخَفضي له منّي الجناحَ تألُّفًا لتدنيهُ مني القرابةُ والرحمُ[١٦٨]

قال: "وخفض الجناح كناية عن التأتي ولين الجانب"[١٦٩]. فذكر أن هذا التعبير كناية، ولم يشر إلى الاستعارة على وضوحها هنا. وكذلك في قول أُميّة بن أبي الصَّلْت مادحًا:

وعلمُكَ بالحقوق وأنت فرعٌ لك الحسب المهذّب والسّناءُ[١٧٠]

قال: "والفرع كناية عن الشرف، وأصل الفرع الغصن، لأنه أشرف ما في الشجرة وأعلى"[١٧١]، فلم يلتفت للتشبيه مع وضوحه أيضًا.

وقد يأتي تعامله مع الكناية متوائمًا مع طابعها العلمي[١٧٢]، كما في قول الشاعر مادحًا:

وأغرُّ منخَرقُ القميص سميدَعٌ يدعو ليغزوَ ظالمًا فيُجابُ[١٧٣]

قال: "كناية عن تبذّله للأضياف في الأسفار، حتى ينخرق قميصه"[١٧٤]. وقول زياد بن حَمَل العَدَويّ مادحًا:

كم فيهمُ من فتىً حُلوٍ شمائلهُ جمّ الرّماد إذا ما أخمَدَ البَرَمُ[١٧٥]

علق على "جم الرماد" قائلًا: "يريد كثرة إطعامه للأضياف، فكنى عن ذلك بكثرة رماد ناره"[١٧٦]، فهما كنايتان عن صفة الكرم الحاتمي، ذائعتان في الشعر القديم، وفي سياق المديح بقيمة الضيافة[١٧٧].

ويشير إلى المجاز صراحة، كما في قول قطري بن الفجاءة يذكر المطايا:

تجتابُ أودية الأفزاعِ آمنةً كأنها أُسُدٌ تقتادها أُسُدُ [١٧٨]

قال: "وجعل الفعل للمطي مجازًا"[١٧٩]. وقد يستعيض عن المجاز بمصطلح معروف يقف بإزائه، وهو الاتساع[١٨٠]، كما في قول العُدَيل بن الفَرْخ العِجْليّ:

فلا تعلمنّ الحرب في الهامِ هامتي ولا ترميا بالنّبل – ويْحَكُما - بعدي[١٨١]

قال: "وجعل الفعل للحرب على السعة، وإنما يريد أهلها"[١٨٢]. وربما اكتفى بتحليل دلالة الصورة، كما في قول الآخر:

فتىً حنظليٌّ ما تزال ركابهُ تجود بمعروفٍ وتنكر منكرا[١٨٣]

قال: "وقوله: ما تزال ركابه، أي ما يزال هو هكذا، فعبّر بالركاب عنه، لأن أكثر فعاله به، والعرب تفعل ذلك"[١٨٤]. وحقًا ما يقول؛ فالعرب كثيرًا ما تستعمل المجاز وتتوسع في كلامها اعتمادًا على فهم السامع[١٨٥].

- فنون بلاغية أخرى، وأهمها:

- الاختصاص، وهو "اختصاص الشيء بمعنى ظاهر، مثل قوله تعالى "وإنه رب الشعرى" اختصاصها دون سائر النجوم لأنها عبدت"[١٨٦]. ويمثل تقصّي الاختصاص ظاهرة في شرحه، وكثيرًا ما يصرح بـ (خص)، أو إحدى اشتقاقاتها، مبينًا أثر هذه الخصوصية على جودة المراد. ويأتي تعامله مع الاختصاص وفق حالات عدة، منها تخصيص حالة معينة، كما في قول عمرو بن معدي كَرِب الزبيدي مفتخرًا:

وجاشتْ إليّ النفسُ أول مرّةٍ فُردّت على مكروهها فاستقرّتِ
عَلامَ تقولُ الرمح يثقلُ عاتِقي إذا أنا لم أطعنْ إذا الخيل كرّت[١٨٧]

قال: "وخص المطاعنة عند الكر لأنه كر بعد انهزام فلا يثبت فيه إلا البطل الشجاع"[١٨٨]. وهذا صحيح، لأن الشاعر الزبيدي قال قبل ذلك:

هتفتُ بخيلٍ من زبُيدٍ فداعستْ إذا طُرِدتْ جالَتْ قليلًا فكرّت

والكر بعد الفر واشتداد الأمر دال على البطولة ولا ريب؛ لأنه مظنة القتل، ولا يفعله إلا المستميت المقامر، لرد الاعتبار وشفاء الغليل من العدو. وفي قول الشاعر متغزلًا:

أبتِ الرّوادفُ والثديُّ لقُمصِها مسّ البُطون وأن تمسّ ظُهورا

وإذا الرّياح مع العشيّ تناوَحَتْ نبّهنَ حاسدةً وهِجنَ غَيورا[١٨٩]

قال: "أي إذا تقابلت الرياح فأتتها من خلف وأمام وألصقت ثيابها بجسدها فتبينت وثارة أردافها ونهود ثدييها حسدتها الزلاء وهاج لها الغيور، وهذا المعنى كثير، وخص العشي لأن هبوب الريح فيها أشد"[١٩٠]، وهذه الشدة ستجسد أهم مفاتن هذه الغانية الهيفاء التي هام بها الشاعر، وبها ترتسم الصورة المثالية للمرأة المعشوقة في ذائقة الشعر القديم[١٩١].

وقد يفطن إلى أكثر من حالة تخصيص في البيت الواحد، كما في قول البُرْج بن مُسْهِر الطّائي يصور لنا قيام أخرق لعقر ناقة اختارها من النوق، وصفها بقوله:

كهاةٌ شارفٌ كانت لشيخٍ له خُلقٌ، يُحاذرهُ الغريمُ[١٩٢]

فال: "والكهاة الجليلة الخلق، وجعلها شارفًا لأن ذلك أعظم لها وأتم لخلقها، وجعلها لشيخ سيء الخلق لأن ذلك أحمى لها وأمنع من أن تنحر، وجعل الغريم وهو صاحب الدين، يحاذره لسوء خلقه"[١٩٣]، فلم يمنع كل هذا المنخرق بالمعروف من عدم ذبحها لأضيافه، وهو ما يبرهن على غاية كرمه. وقس على ذلك مثالًا آخر[١٩٤].

ومن الحالات قرن شيء بآخر، كإضافة (العرار) إلى (نجد)، في قول الصمّة القُشيري:

تمتّعْ من شميمِ عَرار نجدٍ فما بعد العشيّة من عرارِ[١٩٥]

إذ قال: "والعرار بهار البر، وهو النرجس، ومنابته الجبال وصلابة الأرض، فهو بنجد كثير لارتفاعها، فلذلك ينسب إليها"[١٩٦]. وقس على ذلك: (وميض نجد)[١٩٧]، و(سَحْر العوْد)[١٩٨].

- وهناك التتميم، وهو يتداخل مع الاختصاص، بما أنه: "أن يذكر الشاعر المعنى فلا يدع من الأحوال التي تتم بها صحته وتكمل معها جودته شيئًا إلا أتى به"[١٩٩]. إلا أنه يختلف عن الاختصاص في سعة مراميه، إذ يأتي على ثلاثة أوجه: إما للمبالغة، أو للاحتراز، أو لمجرد إقامة الوزن[٢٠٠]، ولا تقل حفاوته به عن حفاوته بالاختصاص، ليشكل ظاهرة أخرى أيضًا. وهو يذكر المصطلح أحيانًا، وقد لا يذكره مقتصرًا على تفسير الحالة التتميمية. ويمكن رصد تعامل الشنتمري مع التتميم وفقًا للأوجه الثلاثة السابقة، ونبدأ بالمبالغة، وهي أكثر وجه يذكره، كما في قول عمرو بن معد يكرب:

لحا اللهُ جرْمًا كلّما ذرّ شارقٌ وجوهَ كلابٍ هارشَتْ فازْبأرّتِ[٢٠١]

قال: "وقوله "وجوه كلاب" نصب على الذم، ومعنى "ازبأرت" انتفشت وتهيأت للمهارشة... وهذا تتميم في الوصف لأنه لم يقنع بأن جعلهم وجوه كلاب حتى جعلها مزبئرة مهارشة، فهو أقبح لها"[٢٠٢]. ويقصد أن الهجاء حصل عند قوله "وجوه كلاب"، لكنه بهذا التتميم بلغ الغاية في الهجاء. بل إنه إيغال في الهجاء؛ لأن التتميم تمركز في القافية التي هي أخر شيء يعلق بذهن المتلقي[٢٠٣]. ومن التصريح بالتتميم والمبالغة معًا، تعليقه على قول شاعر آخر:

إذا ما دعوتُ الصبرَ بعدك والبُكا أجاب البكا طوعًا ولم يجبِ الصبرُ[٢٠٤]

قال: "قوله طوعًا تتميم ومبالغة في وصف البكاء بالتأتي، لشدة الرزية"[٢٠٥]، ومكمن المبالغة في(طوعًا) التي يكتحل بها التصوير لهول الفاجعة بموت المرثي، تلك التي لا ينفع معها صبر ولا تجلد ولا تأس، فما تلبث الدموع أن تنسكب لدى ذكراه، وهكذا جرت عادة الشعراء في التصريح بزوال الصبر والتجلد وانحدار الدمع في سياق الرثاء[٢٠٦]. وقد لا يذكر مصطلحي: التتميم أو المبالغة، كما في قول العديل بن فرخ العجلي متغزلًا:

كأنّ ثناياها اغتبقْنَ مُدامةً ثَوَت حِججًا في رأس ذي قُنّةٍ فرْدِ[٢٠٧]

قال: "وجعل الجبل فردًا لأن ذلك أبرد له لأنه لا يحجبه عن الهواء شيء"[٢٠٨]. وهو هنا يقصد التتميم، وإن لم يصرّح به، المتضمن المبالغة في برودة المدامة أو الخمرة، ومن ثم تحقيق مثالية التصوير لبرودة ريق محبوبته.

وهناك وجه الاحتراز، وسبق أن رأيناه في الحديث عن المعاني ينتقد الشاعر مطيع بن إياس على عدم احترازه في دعائه لقبر المرثي بالمطر الغزير. وهنا الأمر مختلف، فالاحتراز لا ينجي الشاعر من الخطأ

في المعنى، إنما يكسوه مثالية، ولو تركه لما فسد المعنى، ففي قول ابن المَوْلى مادحًا: وإذا همَمْتَ لمعتَفِيكَ بنائلٍ قال النّدى، فأطَعتَهُ، لكَ أكثرِ[٢٠٩]

قال: "وقوله "فأطعته" تتميم حسن"[٢١٠]، فنفى بهذا الاحتراز بالطاعة الاحتمال بأن ممدوحه يتردد في العطاء أو يكتفي باليسير منه، تخوفًا من الفقر. وذاك هو الجواد الحق في العقلية العربية القديمة، كما أشير سابقًا[٢١١].

ومن الحالات إقامة الوزن، ليس غير، وذكر هذا الوجه مرة واحدة، في قول نصيب مفتخرًا بنفسه: كسيتُ ولم أملكْ سوادًا وتحتهُ قميصٌ من القُوهِيِّ بيضٌ بنائِقُهْ[٢١٢]

قال: "وقوله بيض بنائقه أشار إلى ابيضاضه كله، لأن بنائقه إذا ابيضت ابيض سائره، وإنما ذكر البنائق للقافية"[٢١٣]. كأنما يؤاخذ الشاعر على إتيانه بكلمة لا تضيف دلالة إلى المراد، ولا تفيد إلا من جهة إيقاعية. وهو الحشو في القافية، أو ما يسميه النقاد (الاستدعاء)[٢١٤].

ثالثًا: المستوى التأويلي

ويتمثل بحسب نطاقه في الآتي:

- يكون التأويل مختصًا بجزئية من البيت، وهذا كثير، إذ يصادف عبارات مفتوحة الدلالة، أو لنقل تحتمل أكثر من مقصد، فيتحين منها ذات الدلالة التي تمد مراد الشاعر بالجودة المثالية، مع كونها مدعمة بالسياق الداخلي للنص، كما في قول بعض بني ثعلبة:

بيضٌ مفارقُنا تغلي مراجلُنا نأسو بأموالنا آثارَ أيدينا [٢١٥]

قوله: "بيض مفارقنا" يتأول على معان، أجودها أن يريد بالمفارق الطرق، أي هي معمورة إلينا لما يعلم من كرمنا، فقد أبيضت وتبينت بالعمارة، لأن الطريق إذا عمر ابيض وتبين وإذا انقطعت عنه السابلة تعفى أثره وخفي، ولذلك قال "تغلي مراجلنا" أي هي معدة للأضياف لا تنقطع موادها. والمعنى الآخر أن يريد بالمفارق مفرق الرأس، أي قد شابت لما تقاسي من الحروب واحتمال الشدائد، ويجوز أن يراد بها الإخبار عن التجارب والحنكة... ومعنى آخر أن يريد ابيضاض مفارقهم من الطيب، لأن استعمال الطيب والإدمان عليه يعجل بياض الشعر"[٢١٦]. فاستقصى الاحتمالات الممكنة لهذه العبارة، وفضل المعنى الأول الدال على كرم القوم، وبرهن عليه من السياق النصي الداخلي، أي من العبارات المجاورة في البيت نفسه. وأرى أن المعنى الثاني الدال على الشجاعة قريب أيضًا؛ لأنهم يتمدحون بالشجاعة كما الكرم، ولأن السياق النصي يسنده كذلك، فقد وصف الشاعر تقاذفهم في الحرب واستسهالهم للتضحية فيها، قبل ذلك:

إنّا لنُرخص يوم الرّوع أنفسنا ولو نُسامُ بها في الأمن أُغلينا

أما المعنى الثالث فوارد كذلك، لما تستبطنه التجربة والحنكة من دلالات ثرة، كالدهاء والعقل وممارسة المآثر والمناقب. وأما الأخير فبعيد، لأن التطيب لا يدل على شيء كبير يفتخر به، بل قد يشي بتنعم القوم وانغماسهم في الرفاهية والدعة إلى حد التشبه بالنساء. وهي صفة لا يمتدح بها عادة في العرف العربي القديم، لأنها تتنافى مع الجدّ والرجولة الحقة[٢١٧].

وقد تتقارب الدلالات في الجودة، فيفاضل بينها بناء على المنطق وسياق النص، كما في تأويله عبارة (بكت عيني اليسرى)، في قول الصمة بن عبد الله القشيري في باب النسيب:

ولما رأيتُ البِشرَ أعرض دوننا وجالت بناتُ الشوق يحنَنَّ نُزّعا

تلفّتُّ نحو الحيّ حتى وجدتُني وجعتُ من الإصغاء لِيتًا وأخْدَعا

بكتْ عينيَ اليسرى، فلما زجرتُها عن الجهل بعد الحلم أسْبَلَتا معا[٢١٨]

قال: "قوله"بكت عيني اليسرى" كأنه كان أعور العين اليمنى، فعجلت اليسرى بالبكاء قبلها، وإبطاء بكاء العوراء وإرسالها الدمع معروف مذكور، ويحتمل أن يريد أن دمعة اليسرى انحدرت قبل دمعة اليمنى فجعل ذلك بكاء، وإن كان لا يصح البكاء بإحدى العينين، وقد قيل إنه أراد بالعينين هنا ما نشأ من السحاب من قبل القبلة، كأن سحابة نشأت له من هناك فعلم أنها ستصوب على أحبته فيستغنون عن النجعة فلا يلقاهم، فزجر تلك السحابة فانبعثت عن يمينه سحابة أخرى فأسبلت مع الأولى، فكان ذلك أخصب لبلادهم وأيأس له من انتجاعهم والاجتماع بهم، وليس هذا بشيء، لأن وصف حنينه إليهم وبكائه عليهم، وعليه يدل الشعر"[٢١٩].

فعرض لقارئه ثلاثة احتمالات، واختار الأول(بكاء اليسرى وإبطاء اليمنى العوراء)؛ لأنه صحيح معروف، ويستبعد الثاني(بكاء إحدى العينين دون أختها)؛ لأن هذا لا يصح أصلًا. أما التأويل الأخير المجازي فينفيه تمامًا؛ حين وصفه بأنه لا شيء؛ استنادًا على سياق النص وموضوعه.

وحقًا إن السياق لا يقبل إلا التفسير الأول، فالنص نسيبي حنيني، تلفه عاطفة الحزن والجزع التي انتابت الصمة القشيري من فراق محبوبته(ريّا)، ويزدحم النص بالبنى التعبيرية التي تعكس تلك العاطفة: مثل(حننت، ودّعا، بنات الشوق، نزعا، وجعت، أسبلتا، تدمعا، أنثني على كبدي، تصدعا). ويكفيك تأكيده بكاء العينين معًا تصويره لحالة يأسه وجزعه في البيتين التاليين للبيت الشاهد، وهما خاتمة النص:

وأذكر أيام الحمى ثم أنثني على كبدي من خشيةٍ أن تصدّعا
وليست عشيّات الحمى برواجعٍ عليك، ولكن خلِّ عينيك تدمَعَا

وقد يختار الدلالة الأقل جودة لأن السياق يعضدها، دون أن يحكم عليها بالجودة، كما في تأوله لعبارة (وستر الله) في قول أبي حيّة النُّمَيْريّ:

رمتني وسترُ الله بيني وبينها عشيّةَ آرامِ الكِناس رميمُ
ألا ربّ يومٍ لو رمتني رميتُها ولكنّ عَهدي بالنّضال قديم[٢٢٠]

قال: "ستر الله الإسلام لأنه يحجره عن الفجور، ويكون أيضًا الشيب لأنه يكفه عن الصبا واللهو، وهو عندي أقوم، لقوله "ولكن عهدي بالنضال قديم" أي كبرت فقدم عهدي بالشباب الذي كنت أعارض به الشواب الحسان"[٢٢١]، فمع أن هذا الدين العظيم الإسلام أقوى وازع يردع عن إتيان الشهوة المحرمة، مما يكسب المعنى الإجمالي للبيت قيمة أخلاقية، إلا أنه رجح الشيب؛ اتكاء على السياق الماثل في البيت الآخر. وقس على ذلك عبارات أخرى مفتوحة الدلالة أو قل متعددة الدلالة[٢٢٢]، تركناها تفاديًا للإطالة.

- وقد يكون التأويل ممتدًا إلى شطر البيت، وفيه كذلك يحتكم إلى سياق النص، كما فعل في قول هشام أخي ذي الرمة:

تعزّيت عن أوفى بغيلانَ بعدهُ عزاءً وجفنُ العين بالماء مُترعُ[٢٢٣]

قال: "غيلان هو ذو الرمة، فيقول تعزيت عن أوفى بفقد غيلان بعده، ويقال معناه تعزيت عن أوفى بحياة غيلان، ويدل على المعنى الأول قوله: ولكنّ نكءَ القَرْح بالقرحِ أوجعُ

ودليل المعنى الثاني اتصال هذا البيت بالبيتين قبله دون دليل على موت غيلان، وأن التعزي بالحي عن الميت أعرف وأحق، ووجه التعزي بموت غيلان عن أوفى الاشتغال بحديث المصائب عن قديمها"[٢٢٤].

إذن دلل على المقصد الأول(موت ذي الرمة) بالسياق الداخلي، الماثل في بيت تال لمحل الشاهد، وهو بتمامه:

ولم تُنسِني أوفى المصيباتُ بعدهُ ولكن نكء القرح بالقرح أوجع

وبالسياق الثقافي أو العرفي، وهو أن العادة جرت بأن المصيبة الحادثة تلهي عن التالدة وإن جلت[٢٢٥]. وكذلك استند إلى السياقين على صحة المقصد الآخر. ولم يرجح أي المقصدين؛ ربما لأنهما متقاربان في نظره، فكلاهما يحققان مفهوم التعزية. وفي رأيي أن التعزية بفقد غيلان أقرب إلى المراد؛ كما يتضح من البيت المقطع في النص، المذكور آنفًا، إذ يتبين من صدره أنه ينكر أن تكون المصيبات بعد أوفى قد أنسته إياه، فهل حياة غيلان مصيبة؟! لا، إنما المصيبة فقده هو الآخر، والصورة التجسيدية في عجز البيت تؤكد هذا، والتي يمكن أن توؤل على أن موت غيلان ذكّر الشاعر بموت أوفى، فتعمق شعوره بفجيعة الفقد.

- ويمتد التأويل إلى بنى البيت كلها، ومحتكمًا إلى السياق كذلك، كما في قول جَوَّاس الضَّبّي هاجيًا قومًا: كأنّ خُرُوءَ الطير فوق رُؤوسهمْ إذا اجتمعتْ قيسٌ معًا وتميمُ[٢٢٦]

قال: "يقول إذا اجتمعت قيس وتميم ظهر عليهم من الخضوع والذل ما يوهم أن الطير تخرأ فوق رؤوسهم فلا يمتنعون، ويجوز أن يريد أنهم قرع لا شعر على رؤوسهم، فكأنها لبياضها خريت عليها الطير، والأول أولى لقوله "إذا اجتمعت قيس وتميم""[٢٢٧]. فاعتمد على السياق النصي لترجيح المراد، ويبدو أن السياق الثقافي كان حاضرًا في ذهنه وإن لم يذكره صراحة؛ وهو سياق يؤكد أن الشاعر ما قصد غير هذا، فالهجاء بالذل والخنوع والاستكانة من أقذع الهجاء وأشده على نفسية العربي الذي يتغنى بعزته وأنفته وإبائه[٢٢٨]. ثم إن كونهم قرعًا أو صلعًا لا يعد هجاء يعتد به أساسًا؛ لأنها صفات حسّية ليست بعيب في ذاتها، بل إن الهجاء بها يعدّ غلطًا وعيبًا في الفكر النقدي القديم[٢٢٩].

وهكذا تبين من تحليل كل ما سبق من عبارات وشطر بيت وبيت بتمامه، أن الشنتمري يرجّح الدلالة المدعومة بالسياق أو مقتضى الحال سواء كان سياقًا خارجيًا متمثلًا غالبًا بالمنطق الواقعي والعرفي، أو كان داخليًا متمظهرًا في لغة النص نفسه، أو بحسب عبارة الشنتمري: "وعليه يدل نظم البيت"[٢٣٠].

رابعًا- آراء نقدية عامة

للشنتمري نظرات نقدية جديرة بالرصد، وهي تتعلق بالقضايا الآتية:

- السرقات الشعرية، لم يستعمل مصطلح (السرقة) مطلقًا، مع أنه يجازف في إطلاق مفاهيم تدل عليها، بخاصة (الأخذ)، وهو المصطلح الرديف الذائع عند معظم النقاد[٢٣١]؛ ربما لأنه يتلافى ما تثيره لفظة (السرقة) من معنى قدحي، غير ملائم لعملية استمداد المعاني من الشعراء السابقين. وهو إما يصرح بالأخذ وإما يكتفي بعبارة (هذا من). وسنحاول أن ننظر في وجاهة حكمه بالأخذ، ثم نستخلص رأيه في هذه القضية. على سبيل المثال في قول بعض بني ثعلبة:

إنا لمِن معشرٍ أفنى أوائلَهُم قيلُ الكماةِ ألا أين المحامونا[٢٣٢]

قال : "وهذا من قول طرفة: إذا القوم قالوا من فتى خلت أنني دعيت فلم أكسل ولم أتبلد"[٢٣٣]. ولا أرى أن ثمة أخذًا هنا، لسببين، الأول: أن الافتخار بالنجدة والنصرة متداول في سياق وصف رجال الحرب[٢٣٤]، فليس من المعاني العقم التي تقع فيها السرقة أو الأخذ. والآخر أن الموضوع أو السياق مختلف في البيتين أساسًا؛ فبيت بعض بني ثعلبة مختص بالحرب يدل على الشجاعة التي تتمثل في التضحية بالنفس في سبيل نصرة الملهوف والدفاع عن الذمار والحقيقة. أما قول طرفة ففي سياق الافتخار بأنه المعنيُّ بسؤال القوم عمّن يستطيع أن يسلك المفازة المهلكة، لما يجد في نفسه من القوة والتصميم على ذلك، ولا سيما أنه يمتلك ناقة وصفها وصفًا دقيقًا في معلقته[٢٣٥]. وقد يوازن بين المعنى الأصل والآخر الفرع، كما في قول كثيّر:

ويدركُ غيري عند غيركِ حظّه بشِعري، ويُغْنيني به ما أُحاولُهْ[٢٣٦]

قال: "أخذه العباس بن الأحنف، فقال:

أأحرم منكم بما أقول وقد نال به العاشقون من عشقوا

وزاد عليه فقال: صرت كأني ذبالة نصبت تضيء للناس وهي تحترق

وقد أحسن في هذا ما شاء"[٢٣٧]. ويصعب الحكم بالأخذ هنا؛ لأن المعنى ليس من المعاني المبتدعة، ومع أن هذه الزيادة التخييلية أو التصويرية ليست زيادة في المعنى نفسه، إنما هي لتأكيده، إلا أن إعجابه بها قد يعد مؤشرًا على تسامحه في الأخذ ذاته، بل نذهب إلى أبعد من ذلك: أنه يراه منحى حسنًا، فالشاعر أضاء المعنى، أو عبّر عنه بأسلوب تصويري جميل، وهذا كله من حيثيات الأخذ الفني[٢٣٨]. وقد يحكم بالسرقة في الألفاظ كذلك، كما في قول عمرو بن معدي كَرِب: أُغني غناءَ الميّتين أُعَدُّ للأعداء عدًّا [٢٣٩]

قال: "ومعنى "أعد للأعداء عدا" أي أعد لهم مكائدهم وأفعالهم لأجازيهم بها وأوقع بهم، وهو من قول الله جل وعز: { إِنَّمَا نَعُدُّ لَهُمْ عَدًّا}"[٢٤٠]. والشاعر مخضرم؛ فيحتمل أنه قال البيت في الجاهلية[٢٤١]، ثم إن هذا الأسلوب أسلوب المفعول المطلق معروف، بالإضافة إلى أن المعنى مختلف عن معنى الآية؛ فعمرو يقول: "يقال فيّ للأعداء خذوا فلانًا فإنه يُعَدُّ بكذا من الفرسان. ويقال أن عمرًا كان يُعدُّ بألف فارس"[٢٤٢]. والآية الكريمة تقول في سياق الوعيد للكافرين والمعاندين للحق ونهي الرسول عن أن يطلب من الله إهلاكهم: إنما "نعدّ لهم الأيام والليالي والشهور والسنين من أعمارهم إلى انتهاء آجالهم... وقيل المعنى لا تعجل عليهم فإنما نؤخرهم ليزدادوا إثمًا"[٢٤٣]. ومهما يكن فإن مجرد الاتفاق اللفظي لا يكفي دليلًا على السرقة؛ لأن الألفاظ بطبيعتها غير محظورة، بل منقولة ومتداولة [٢٤٤]، وإنما تكمن قيمتها الفنية في دمجها في سياق النص. وقد يستعمل مفاهيم تندرج تحت مفهوم الأخذ: كالإلمام، وهو: "إن تساوى المعنيان دون اللفظ، وخفي الأخذ"[٢٤٥]، كما في بيت قيس بن الخطيم:

وإني في الحرب الضّروسِ موكّلٌ بتقديم نفسٍ لا أريد بقاءها[٢٤٦]

يقول: "وقد ألمّ به أبو تمام في قوله:

فأثبتَ في مستنقع الحرب رجله وقال لها مِن تحت أخْمُصكِ الحَشْرُ"[٢٤٧].

صحيح أن المعنيين متقاربان، ويبقى احتمال الأخذ الخفي قائمًا، إلا أنه لا يدل بالضرورة على سرقة؛ فالمعنى شائع في الشعر القديم، فذلك هو باب (صبر المقتول على القتل واختباره إياه على الفرار وتأثيره الجميل قبل أن يصاب)[٢٤٨]. وربما لا يستعمل شيئًا من مفاهيم السرقة، مقتصرًا على عبارة (كقول)، التي تعني الأخذ ولا شك؛ لأن التعالق بين البيتين واضح جدًا، كما سنرى. في قول صفيّة الباهليّة ترثي أخاها:

كنّا كأنجمِ ليلٍ بينها قمرٌ يجلو الدُّجى فَهَوى من بينها القمرُ[٢٤٩]

قال: "وهذا كقول أبي تمام: كأنّ بني نَبهانَ يوم وفاته نجومُ سماءٍ خرّ من بينها البدرُ"[٢٥٠]. فعلى الرغم مما بين البيتين من تشارك في السياق الرثائي، وفي التعبيرات الفنية، مما دفع الآمدي إلى الحكم بسرقة أبي تمام للمعنى من الشاعرة[٢٥١]، زد على ذلك أن أبا تمام اتّهم بالسرقة بسبب اعتنائه الفائق بالشعر القديم

والمحدث، ومنه شعر الحماسة، روايةً واشتغالًا[٢٥٢]، وأن الشنتمري حكم في حالة سابقة مماثلة لها في نطاق الأخذ بإلمام أبي تمام ببيت حماسي. أقول على الرغم من كل ذلك فإنه سكت عن الحكم الصريح بالأخذ هنا! إلا إن أولّنا قوله (كقول) على الأخذ، وهو ما نرجّحه. وقس على ذلك حالة مماثلة للحالة الآنفة، في قول الشاعر هاجيًا قومًا: يذمّون ذي الدنيا وقد ذهبوا بها فما تركوا فيها لملتَمسٍ ثِعْلا [٢٥٣]

إذ قال: "وهذا كقول ابن همّام:

وذموا لنا الدنيا وهم يرضعونها أَفَاويق حتى ما يدرّ لها ثِعْلُ"[٢٥٤].

وقد يوازن بين البيتين المتعالقين، ففي قول أبي حيّة النميري متغزلًا:

فألقت قناعًا دونه الشمسُ واتّقت بأحسنِ موصولين كفٍّ ومِعصَمِ[٢٥٥]

قال: "وهذا كقول النابغة: سقط النصيفُ ولم تُرد إسقاطه فتناولتهُ واتّقتنا باليدِ

إلا أن هذه تعمدت لذلك لتفتنه"[٢٥٦]. يقصد صاحبة النميري، وهذا واضح من سياق النص، الذي يقص الشاعر فيه لقاءه بمحبوته. أما صاحبة الذبياني فلم تتعمد إسقاطه حسب ما في البيت، فالنابغة "فاجأها فسقط نصيفها، فشدت وجهها بمعصمها"[٢٥٧]. ويبدو أن نتيجة الموازنة، هي تفضيل قول النابغة، لما فيه من معنى سام وهو العفة التي تعد من الفضائل التي يتمدح بها الإنسان العربي[٢٥٨]. والذي يهمنا بعد هذا التوضيح أن (كقول) هنا يمكن تأولها كسابقتيها: أنه تعني الأخذ.

وهكذا اهتم الشنتمري بالأخذ والإلمام دون أن يحكم بجودة أو رداءة، إلا لدى موازنة واحدة بين بيتين متعالقين، ودون تعليل صريح . وهو ما يُستنتج منه أنه يرى (الأخذ) دارجًا بين الشعراء، وأنه ليس بعيب في ذاته.

- مسألة الطبع والصنعة، التي يظهر موقفه منها في حكمه على قصيدة منسوبة إلى الشَّنْفَرى في رثاء تأبّط شرًا، ومنها هذا البيت:

خبرٌ ما جاءنا مصمئلُّ جلّ حتى دقّ فيه الأجلُ[٢٥٩]

قال: وبهذا اللفظ المصنوع والمعنى الدقيق البليغ علم أن الشعر لغير عربي يقول بطبعه"[٢٦٠]. وبهذا الرأي يتفق مع كثير من النقاد الذين أنكروا نسبتها إلى الشنفرى[٢٦١]. فجزم الشنتمري بأن القصيدة منحولة، لأن الشنفرى فصيح مطبوع، لا يعنى بالتعمق في الوصف الذي يبهم المراد، ولا بالتكرار اللفظي بين (جل والأجل)، والتكرار المعنوي (جل ودق). وهو هنا يبين عن استساغته للشعر المصنوع، بدلالة حكمه عليه بالبلاغة، لكن القضية هنا قضية نسبة.

- وهناك قضية الأخلاق والشعر، التي يظهر موقف الشنتمري من خلال مقاربته لكثير من الشعر الهجائي الماجن المقذع، خاصة في باب الملح والطرف والمفاحشات[٢٦٣]، دون انتقاد للشاعر أو تعبير عن رفضه له، أنه على رأي أكثر نقادنا القدماء الذين لا يعدّون احترام الخُلق والدين مقياسًا لجودة شعره[٢٦٤]. وهو موقف إن يدلّ على تفهُّم لطبيعة الشعر التخييلية، فلا يعني بالضرورة أن الشنتمري يستبعد الجانب الأخلاقي في نقد الشعر، بدليل أنه أفصح مرة عن رأيه في شعر هجائي يحتوي على ذكر لألفاظ (الفروج)، قائلًا: "وقد أفحش"[٢٦٥]. فالحكم على هذا الهجاء بالفحش يدل على أنه يراه من السباب والشتم أو الهجاء الشخصي الذي يعد رديئًا فنيًا في النظرية النقدية القديمة، إذ يصعب تقبُّله في مجتمع إسلامي عربي محافظ.[٢٦٦]

كذلك نراه ينتقد الشاعر إن تعارض قوله مع القيم التي يعتد بها العرب، كما في قول شاعر :

وإنّا لَنَجفُو الضيفَ من غير علّةٍ مخافة أنْ يَغري بنا فيعودا[٢٦٧]

قال: "وهذا البيت ظاهر الدلالة على لؤم قائله"[٢٦٨]. لأنه يستخف بقيمة الضيافة وهي من أهم المثل التي يفتخر بها العربي ويحب أن يمتدح بها، كما أُشير إلى ذلك سابقًا[٢٦٩].

- وهناك أحكام نقدية متفرقة، تدل على ثقافة نقدية، كالحكم على فن شعري معين، كما في مقطوعة هجائية لعُمَارة بن عَقيل:

بني مُنقذٍ لا أمّن الله خوفكم وزادكمُ بخلًا ودقّةَ جانبِ

فمن يرتجيكم بعد نائلةَ التي دعتْ وَيْلَها لمّا رأت ثأرَ غالب

دعتهُ وفي أثوابه من دمائها خليطا دمٍ من ثوبه غيرِ ذاهب[٢٧٠]

قال: "ونائلة امرأة من بني منقذ كان أبوها أو أخوها قتل ثم أنكحوها من قاتله فهجاهم بذلك، وهو أقبح الهجاء وأبلغه، لأنهم وصفوا بأن جعلوا مكان إدراك ثأرهم إنكاحها من قبل قاتل وليها ووليهم"[٢٧١]، وحكم عليه بذلك؛ لأنه يدل دلالة قاطعة على ذلة القوم وخورهم وضعفهم، وهي من أسوأ ما يوصم به العربي، كما أشير سابقًا[٢٧٢].

ومنها الحكم على مقطوعة اعتذارية للحارث بن هشام:

الله يعلمُ ما تركت قتالَهم حتى علوا فرسي بأشقرَ مزبدِ

ونَشيتُ ريحَ الموت من تِلقائهم في مأزقٍ، والخيلُ لم تتبدّد

وعلمتُ أني إن أقاتلْ واحدًا أُقتل، ولا يضرُرْ عدوّي مشهدي

فصدَفتُ عنهم والأحبةُ فيهم طمعًا لهم بعقاب يومٍ مُرصد[٢٧٣]

إذ قال: "وهي من أحسن ما قيل في الاعتذار عن الانهزام"[٢٧٤]. فلم يطلق الحكم بالأحسنية المطلقة، إنما جعلها من الفرائد في موضوعها. ومهما يكن، فإنه مجرد رأي تفرد به، حسب علمي، إذ لم ترد الاعتذارية ضمن مشهورات العرب في فن الاعتذار، كقصائد النابغة الذبياني[٢٧٥].

وهي في رأيي كذلك؛ إذ كان اعتذارا منطقيًا مقنعًا هادئًا لطيفًا، بعيدًا عن التبجّح، فعرف به كيف يأخذ بقلب المتلقي، ويحتج بأنه مضطر للانسحاب، أو مؤثر له في هذا الوقت العصيب. وكل هذا يدل على صفات عزيزة في منظومة القيم العربية، هي حكمته وشجاعته. فضلًا عن أنه جمع في المقطوعة مع الاعتذار: الوعيد والإنذار في البيت الأخير. ومن جانب آخر توافرت في النص بعض مقومات الفن؛ كالعاطفة الصادقة، والتعبيرات السلسة المتدفقة، مع صور جمالية بصرية (أشقر مزبد)، وشمية(نشيت ريح الموت).

كذلك في قول عَبْدَة بن الطَّبيب في رثاء قيس بن عاصم المِنْقَريّ:

فما كان قيسٌ هُلْكُهُ هُلْكَ واحدٍ ولكنّهُ بنيانُ قومٍ تهدّما[٢٧٦]

قال: "وهذا بيت من أرثى ما قالت العرب"[٢٧٧]. لم يفضله مطلقًا على غيره من المراثي، كما فعل غيره[٢٧٨]، إنما سلكه في أرثاها، وبعض النقاد يرى أن غيره أرثى منه[٢٧٩].

وقد يطلق الحكم دون تعليل موضوعي مقنع، مستندًا إلى ذوقه الخاص، كما في حكمه على بيت قيس بن الخطيم:

وإنّي في الحرب الضّروسِ موكلٌ بتقديم نفسٍ لا أريد بقاءها[٢٨٠]

يقول: "وهذا أبلغ بيت في الشجاعة"[٢٨١]. ويبدو أنه تفرد بهذا الحكم؛ لأنني لم أجد ناقدًا قال به، إنما ذهب بعضهم إلى عدّ أبيات أخرى أبلغ شعر في موضوع الشجاعة[٢٨٢].

وامتدادًا للاحتكام إلى الذوق الصرف؛ قد ينسب حكمًا عامًا إلى ناقد دون إنكار عليه أو تعقيب، مما ينبئ بتأييده له، كما في قول دريد بن الصمة راثيًا:

صَبَا ما صَبا حتى علا الشيبُ رأسَهُ فلمّا علاهُ قال للباطلِ أبْعِدِ[٢٨٣]

قال: "قال الأصمعي: هذا البيت أفضل بيت قالته العرب"[٢٨٤]. وهو يعني في غرض الرثاء حتمًا، وسواء قاله الأصمعي أو غيره[٢٨٥]، فإنه يظل رأيًا فرديًا لم يحظ، كغيره من الشعر،بالإجماع على الأفضلية المطلقة.

ومن التعميم كذلك، أنه في قول الحارث بن خالد المخزومي في ذكر ديار المحبوبة:

إني وما نحروا غداة منىً عند الجمار تؤدوها العُقْلُ
لو بُدّلت أعلى مساكنها سفْلًا وأصبح سُفْلها يغلو
فيكادُ يعرفها الخبيرُ بها فيردّه الإقواءُ والمحلُ
لَعَرفتُ مغناها بما ضَمِنتْ منّي الضلوعُ لأهلها قبل[٢٨٦]

قال: "أقسم على تحقيق ما ادّعى من حبها، وأن منازلها لو تغيّرت فانقلبت عن حالها حتى لا يعرفها الخبير بها لعرفها هو بما عُهد فيها وما حمل من حب أهلها. وهذا المعنى لم يسبق إليه وقد عيب عليه واستحسن له، فمن عابه فلأنه تطيّر للديار بالخراب والفساد، ومن استحسنه فلما فيه من الدلالة على إفراط حبه وأنه لم يقطع على ما وصف من التغيير واقعٌ للديار، وإنما قال لو كان هذا، وإن لم يكن ممن يريد وقوعه وكوْنه"[٢٨٧]. وقد يكون حكمه صحيحًا؛ على اعتبار أن الشاعر المحب إنما يفترض تغيّر ديار المحبوبة، وأنه من شدة حبه لساكنيها سيعرفها. في حين أن أكثر الشعر القديم في موضوع الديار يدور حول الوقوف عليها ووصفها بعد أن أضحت أطلالًا والبكاء عليها حقيقة[٢٨٨]، لا افتراضًا. إلا أن التعميم في ذاته يظل مظنة للخطأ.

الخاتمة

يمكن الخروج بالنتائج العامة الآتية:

١- لم يقتصر الشنتمري في شرحه لحماسة أبي تمام على تفسير الشعر، إنما سجل مآخذ فنية ونقدية كثيرة تطال عناصر الشعر من لفظ وتركيب ومعنى، وفي جانبيها اللغوي والجمالي. مثبتًا بذلك كله ما سبق أن قرره النقاد السابقون من أن هؤلاء الشعراء ومنهم الفحول، على فصاحتهم وصحة قرائحهم، لم يسلم شعرهم من الخطأ والزلل في الألفاظ والمعاني[٢٨٩].

٢- وتبيّن لنا أنه لم يحتكم في نقده إلى الذَّوق والانطباعيّة الصرفة، بل كانت تقف وراءه معايير مطردة لدى النقّاد القدماء لبيان قيمة النّص الشعري، مثبتًا أن لكلّ عنصر من عناصر الشعر مقاييسه الدّقيقة الخاصّة به[٢٩٠]. وهي في مجموعها تمثل نظرية (عمود الشعر)[٢٩١] التي تُنقد على ضوئها التجارب الشعرية للشعر المحدث.

٣- وغاية ما يقال هي النتيجة العامة الآتية وفق المعطيات السابقة: إن شرح الشنتمري ليس شرحًا لغويًا تخصصيًا محضًا، أو صدى لما سبقه من شروح للحماسة التمامية، بل تفرد في كثير من نظراته الفنية وأحكامه النقدية المعللة غالبًا والمؤسسة على إرث نقدي راسخ، يتغيا الوضوح والإصابة والتمام في المعاني الشعرية. وعلى هذا يمكننا القول إن شرح الشنتمري لحماسة أبي تمام يقف شاهدًا على صحة مقولة إن شرح الشعر تعاظم الاهتمام به حتى بلغ الذروة في القرنين الرابع والخامس الهجري، فصار فنًا من فنون الأدب[٢٩٢]. وهذا بدوره يثير الشك في موضوعية

تفضيل شرح المرزوقي على سائر الشروح بحكم أنه أكثرها تميزًا في النقد الشعري، الذي دأب على الحكم به كثير من العلماء والباحثين قديمًا وحديثًا، ويدعونا إلى المطالبة بمراجعة تلك المقولات على ضوء ما تمخض عن هذا البحث من نتائج[٢٩٣].

حواشي البحث

[١] ينظر: عسيلان، عبدالله، (د. ت)،حماسة أبي تمام وشروحها، (د. ط، القاهرة، مصر، دار إحياء الكتب العربية)، ٦٥.

[٢] ينظر: علي، محمد عثمان، (د.ت)، شروح حماسة أبي تمام، (ط١، الدوحة، قطر، دار الأوزاعي)، ٢٩٧- ,٣٠١

[٣] ينظر: الشنتمري، الأعلم، (١٤٢٢هـ = ٢٠٠١م)، شرح حماسة أبي تمام، تح: علي المفضل حمودان (ط٢، دمشق، سوريا، دار الفكر)، ٧- ٩٧.

[٤] ينظر: ابن منظور، محمد بن مكرم،(١٤١٣هـ = ١٩٩٣م)، لسان العرب المُحيط، إعداد وتصنيف: يوسف خيّاط ونديم مرْعشْلي (د. ط، بيروت، لبنان، دراسات لسان العرب)، مادة (حمس).

[٥] ينظر : ضيف، شوقي، (د.ت)، العصر الجاهلي، (ط ٢٤، القاهرة، مصر، دار المعارف) ، ٢٠٢.

[٦] ينظر: عسيلان، حماسة أبي تمام، ٤٦- ٤٨.

[٧] ينظر: السابق، ٢٧- ٢٨.

[٨] ينظر: علي، محمد عثمان، شروح حماسة أبي تمام، ٨٩.

[٩] ينظر: ابن خَلِّكان، أحمد بن محمد،(١٣٩٨= ١٩٧٨م)، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزّمان، حققه: إحسان عباس (د.ط، بيروت، لبنان، دار الثقافة)، ٧: ٨١- ٨٣. والزركلي، خير الدين، (١٩٨٦م)، الأعلام، (ط٧، بيروت، لبنان، دار العلم للملايين) ٨: ٢٣٣.

[١٠] ينظر عن التأصيل المعجمي: الشنتمري، شرحه، ٢: ٨٧٢، ٨٧٣، ٨٧٥. والشاذ واللهجات: ٢: ٨٧٥، ٨١٦ . والغريبة: ٢: ٧٩٢.

[١١] شرحه، ١: ٢١١.

[١٢] السابق، ١: ٢١٢.

[١٣] الإشبيلي، ابن عصفور، (١٩٨٠م)، ضرائر الشعر، تح: السيد إبراهيم محمد(ط١، القاهرة، مصر، دار الأندلس)، ١٠٩.

[١٤] ينظر: شرحه، ١: ٣٤٩.

[١٥]ينظر: السابق، ٢: ٧٥٥.

[١٦] ينظر: السابق، ٢: ٩٠٨.

[١٧] ينظر: السابق، ٢: ١٠٥٩.

[١٨] ينظر على التوالي: الإشبيلي، ضرائر الشعر،: ٥٥، ١٣٠، ٩٨، ٢١٦.

[١٩] شرحه، ١: ٤٢٢.

[٢٠] السابق، ١: ٤٢٢.

[٢١] ينظر: الإشبيلي، ضرائر الشعر، ٢٤٤.

[٢٢] ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (جرض) و(غصص).

[٢٣] شرحه، ١: ٣٤٥.

[٢٤] السابق، ١: ٣٤٦.

[٢٥]مصطفى، محمود، (د.ت) شرح كتاب أهدى سبيل إلى علم الخليل، شرحه: نعيم زرزور (د. ط، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية)، ١٩٢.

[٢٦] شرحه، ٢: ٧٤٨

[٢٧] السابق، ٢: ٧٤٨.

[٢٨] ينظر: مصطفى، محمود، أهدى سبيل، ١٨٧.

[٢٩] شرحه، ١: ٤٨٦– ٤٨٧.

[٣٠] السابق، ١: ٤٨٧.

[٣١] ينظر: ابن جعفر، قدامة، (١٣٩٨هـ = ١٩٧٨م)، نقد الشعر، تح: كمال مُصطفى، (ط٣، القاهرة، مصر، مكتبة الخانجي)، ١٨٦.

[٣٢] ينظر: المرزباني، محمد بن عمران، (د.ت)، المُوشَّح، مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، تح: علي محمد البجاوي (د. ط، القاهرة، مصر، دار الفكر العربي)، ٥٩.

[٣٣] ينظر: ينظر: المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد،(١٤١١هـ= ١٩٩١م)، شرح ديوان الحماسة، نشره: أحمد أمين وعبد السلام هارون (ط١، بيروت، لبنان، دار الجيل)، مج١: ٨١٨.

[٣٤] ينظر عن أقوال العلماء في هذا المشكل: ابن الصمة، دريد، ديوانه، (د. ت)، تح: عمر عبد الرسول (د.ط، القاهرة، مصر، دار المعارف)، حاشية(٢٥)، ٦٤– ٦٥.

[٣٥] شرحه، ٢: ٨٩٠.

[٣٦] السابق، ٢: ٨٩٠.

[٣٧] شرحه، ٢: ٨٢٧.

[٣٨] ٢: ٨٢٧.

[٣٩] شرحه، ٢: ٧٢٥.

[٤٠] السابق، ٢: ٧٢٥.

[٤١] ينظر: الزَّمخشري، جار الله، (١٤٢٢هـ = ٢٠٠١م)، أساس البلاغة، (ط١، بيروت، لبنان، دار إحياء التراث العربي)، مادة(ذوق).

[٤٢] شرحه، ١: ١٣٥

[٤٣]السابق،١: ١٣٥.

[٤٤] ينظر: الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر، (١٤١٠هـ= ١٩٩٠م)، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، (جزء٣)، دراسة وتحقيق: عبد الله حمد محارب، (ط١، القاهرة، مصر، مكتبة الخانجي)، ١٨١:٣، وما بعدها.

[٤٥] شرحه، ١: ٣١٥.

[٤٦] السابق، ١: ٣١٦.

[٤٧] شرحه، ١: ٣٥٧.

[٤٨] السابق، ١: ٣٥٨.

[٤٩] ينظر: ابن قتيبة، (١٤٠٥هـ= ١٩٨٤م)، المعاني الكبير في أبيات المعاني،(ط١، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية)، مج٢ ج٦، ص ١١٠٦– ١١١٧.

[٥٠] شرحه، ٢: ٨٥٤.

[٥١] السابق، ٢: ٨٥٤.

[٥٢] ينظر: السابق، ٢: ٧٠٢.

[٥٣] ينظر: الوردني، أحمد، (٢٠٠٩)، شرح الشعر عند العرب، (ط١، بيروت، لبنان، دار الكتاب الجديد المتحدة)، ٧١– ٧٢.

[٥٤] شرحه، ١: ٥٧٣.

[٥٥] السابق، ١: ٥٧٣.

[٥٦] ينظر: (١٤٠٦هـ =١٩٨٦م)، كتاب الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم(ط١، بيروت، لبنان، دار المكتبة العصرية)،١٥٠.

[٥٧] ينظر: شرحه، ١: ١١٢.

[٥٨] السابق، ١: ٥٥٧.

[٥٩] السابق، ١: ٥٥٧.

[٦٠] ينظر: الخفاجي، ابن سنان، (١٣٩٨هـ = ١٩٦٩م)، سرُّ الفصاحة، شرح وتصحيح: عبد المتعال الصعيدي (د. ط، القاهرة، مصر، مطبعة محمد علي صُبيح وأولاده)، ١٠١.

[٦١] شرحه، ١: ١٨١.

[٦٢] السابق، ١: ١٨١.

[٦٣] ينظر: عبد المطلب، محمد،(١٩٩٥)، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، (ط١، القاهرة، مصر، لو نجمان)، ١٦١.

[٦٤] شرحه، ١: ٢٩٤.

[٦٥] ينظر: السابق، ١: ٢٩٤– ٢٩٥.

[٦٦] شرحه، ١: ٦١٠.

[٦٧] السابق، ١: ٦١٠. والبيت في: الذبياني، النابغة،(د.ت)، ديوان النابغة الذبياني، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم(ط٢، القاهرة، مصر، دار المعارف)، ٤٤.

[٦٨] ينظر تفصيل ذلك: مطلوب، أحمد، (٢٠٠٠). معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، (د. ط، بيروت، لبنان، مكتبة لبنان)، ٢٤٢.

[٦٨] ينظر: السابق، ٦٧٤.

[٦٩] شرحه، ١: ١٧٨.

[٧٠] السابق، ١: ١٧٨– ١٧٩.

[٧١] ينظر: ابن قتيبة، المعاني الكبير، مج٢، ج٦، ص ٩٧٤.

[٧٢] شرحه،٢: ٧٤٩.

[٧٣] السابق، ٢ : ٧٤٩.

[٧٤] السابق، ٢: ٧١٧.

[٧٥] السابق، ٢: ٧١٧. والآية الكريمة بتمامها:{فَأَتْبَعَهُمْ فِرْعَوْنُ بِجُنُودِهِ فَغَشِيَهُم مِّنَ الْيَمِّ مَا غَشِيَهُم}.طه:٧٨.

[٧٦] ينظر: السابق، ٢: ٧٥٢.

[٧٧] السابق، ١: ٥١٨.

[٧٨] السابق، ١: ٥١٩.

[٧٩] ينظر: ابن منظور، لسان العرب، (قعد)، واستشهد بهذا البيت نفسه.

[٨٠] شرحه، ٢: ٧٠٤.

[٨١] السابق، ٢: ٧٠٤.

[٨٢] ينظر: أنيس، إبراهيم، (١٩٦٥)، موسيقى الشِّعر، (ط٤، القاهرة، مصر، مكتبة الأنجلو المصرية)، ١١٨.

[٨٣] شرحه، ١: ١٥٠.

[٨٤] السابق، ١: ١٥٠– ١٥١.

[٨٥] ينظر: الأصمعي، (د.ت)، الأصمعيات، تح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون(ط٥، القاهرة، دار المعارف)، ٤١.

[٨٦] ينظر: المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ١: ٧٢٥.

[٨٧] شرحه، ١: ٤٧٦.

[٨٨] السابق، ١: ٤٧٦.

[٨٩] ينظر: الآمدي، الموازنة، ٣: ٥١١– ٥١٨.

[٩٠] شرحه، ١: ١٦٤.

[٩١] السابق، ١: ١٦٤.

[٩٢] ينظر، العسكري، أبو هلال، (١٤٢٩هـ = ٢٠٠٨م)، ديوان المعاني، تح: النّبوي عبد الواحد شعلان (ط١، القاهرة، مصر، مؤسسة العلياء)، ٢: ٨٥٢.

[٩٣] شرحه، ١: ٤٣٠.

[٩٤] السابق، ١: ٤٣٠.

[٩٥] ينظر: الضبي، المفضل، (د.ت)، المفضليات، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر و عبدالسلام هارون(ط٨، القاهرة، مصر، دار المعارف)، ٥٩، ٦٦ .

[٩٦] ينظر: الإشبيلي، ابن عصفور، ضرائر الشعر، ٢٤٦.

[٩٧] شرحه، ٢: ٧٨٤.

[٩٨] السابق، ٢: ٧٧٨، ٢: ٧٦٤.

[٩٩] السابق، ٢: ٧٦٥.

[١٠٠] السابق، ٢: ٨١٣.

[١٠١] السابق، ٢: ٧٤١.

[١٠٢] السابق، ١: ٣٩٢.

[١٠٣] السابق، ١: ٣٩٣.

[١٠٤] ينظر: ابن قتيبة، المعاني الكبير،مج١، ج١، ٨٥– ٩٣.

[١٠٥] ينظر: الأصمعي، الأصمعيات،١٤٠.

[١٠٦] شرحه، ٢: ٧٨٤.

[١٠٧] السابق، ٢: ٧٨٤. والبيت في: ذي الرّمة، (١٤٠٢هـ=١٩٨٢م)، ديوانه، تح: عبد القدوس أبو صالح(ط٢، بيروت، لبنان، مؤسسة الإيمان)، ٢: ١٣٣٣.

[١٠٨] ينظر: الآمدي، (١٣٧٨هـ = ١٩٥٩م)، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري. تح: السيد أحمد صقر (ط٤، القاهرة، مصر، دار المعارف)، ١: ٢٠٩.

[١٠٩] شرحه، ١: ٥٥٨. ٤٥٥ وهناك أشباه ونظائر من النثر وإن كانت قليلة نسبيًا، ينظر: ١: ٥٨٠ ، ٢: ١٠٤٤.

[١١٠] السابق، ٢: ١٠٨٤.

[١١١] السابق، ٢: ٨٧١.

[١١٢] السابق، ٢: ٨٧١.

[١١٣] ينظر: ضيف، شوقي، (د.ت)، العصر الجاهلي، (ط ٢٤، القاهرة، مصر، دار المعارف)، ٨٤.

[١١٤] شرحه، ١: ٤٣١- ٤٣٢.

[١١٥]السابق، ١: ٤٣٢.

[١١٦] ينظر: العسكري، ديوان المعاني، ١: ١٦٠.

[١١٧] شرحه، ١: ٤٥٧.

[١١٨]السابق، ١: ٤٥٧.

[١١٩] راجع: البحث، ١٧.

[١٢٠] شرحه، ١: ٥٨٣- ٥٨٤. "وقُوسَى: بضم أوله موضع في بلاد ثُمالة من الأزد، ويقال قَوْسَى بالفتح وهو أصح.

[١٢١] السابق، ١: ٥٨٤. وهذا خطأ من الناسخ؛ لأن البيت لأخيه هشام كما سيذكر الشنتمري بعد قليل في هذا البحث، وهو منسوب إلى هشام أخي ذي الرمة في: القالي، أبي علي، (١٤٢٤هـ= ٢٠٠٣م)، الأمالي، تح: صلاح هلل و سيد الجليمي(د.ط، بيروت، لبنان، المكتبة العصرية)، ٢٦٣. ونسبه لأخي ذي الرمة الآخر مسعود: الجمحي، محمد بن سلّام، (د.ت) طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر(د. ط، جدة، السعودية، دار المدني)، ٢: ٥٦٦.

[١٢٢] ابن جعفر، قدامة، نقد الشِّعر، ٢٠٥. ابن سنان، سرّ الفصاحة،٢٣٠-٢٣١.

[١٢٣] شرحه، ١: ٥١٩- ٥٢٠.

[١٢٤] السابق، ١: ٥٢٠.

[١٢٥] السابق، ١: ٥٤٨.

[١٢٦] السابق، ١: ٥٤٨.

[١٢٧] السابق، ١: ٢٧٠.

[١٢٨] السابق،١: ٢٧١.

[١٢٩] ينظر: السابق،١: ٢٧٦.

[١٣٠] السابق، ١: ٣٠٥.

[١٣١] السابق، ١: ٣٠٦.

[١٣٢] راجع: البحث، ١٧.

[١٣٣] شرحه، ١: ٤٥٠.

[١٣٤] السابق، ١: ٤٥٠.

[١٣٥] العسكري، ديوان المعاني، ٢: ١٠٧٨– ١٠٨٠.

[١٣٦] شرحه، ١: ١٤٨.

[١٣٧] السابق، ١: ١٤٨.

[١٣٨] ينظر: الضّبي، المفضّل، (د.ت)، المفضليّات، تح: أحمد محمود شاكر وعبد السلام هارون (ط ٨، القاهرة، مصر، دار المعارف)، ٢٠٤، ٢٣٧.

[١٣٩] شرحه، ٢٧٥.

[١٤٠] السابق، ١: ٢٧٥.

[١٤١] ينظر الآمدي، الموازنة، ٣: ٣٣٢

[١٤٢] ينظر عن هذا العُرف: الآمدي، الموازنة، ١٣٨:٣.

[١٤٣] شرحه، ١: ١٠٥.

[١٤٤] السابق، ١: ١٠٥.

[١٤٥] ابن قتيبة، المعاني الكبير، ، مج٢، ج٦، ٩٧٢.

[١٤٦] شرحه، ١: ٤٠٧.

[١٤٧] السابق، ١: ٤٠٧ .

[١٤٨] ينظر: مطلوب، معجم المصطلحات، ٥٨٨.

[١٤٩] شرحه، ١: ٢٢٨.

[١٥٠] السابق، ١: ٢٢٨.

[١٥١] ابن قتيبة، المعاني الكبير،مج٢، ج٦، ٩٩٤، ٩٦٥. وقس على ذلك أكثر من مثال. ١: ١٤٢، ١: ١٧٣.

[١٥٢] شرحه، ١: ٢٥٦.

[١٥٣] السابق، ١: ٢٥٦– ٢٥٧.

[١٥٤] السابق، ١: ٣٦٢.

[١٥٥] السابق، ١: ٣٦٢.

[١٥٦] شرحه، ١: ٢٩٢.

[١٥٧] السابق، ١: ٢٩٢.

[١٥٨] ينظر: الآمدي، الموازنة، ١: ٢٦٦.

[١٥٩] شرحه، ١: ٣٦٤.

[١٦٠] السابق، ١: ٣٦٥.

[١٦١] ينظر: الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ٣٠٨– ٣١٦.

[١٦٢] ينظر، شرحه، ٥٦٨.

[١٦٣] السابق، ٢: ٧٤٦.

[١٦٤] السابق، ٢: ٧٤٦ . وقال في سياق نسيبي مماثل: "الريم: الظبي الأبيض، كنى به عن المرأة" ٢: ٧٦٩.

[١٦٥] ينظر: العسكري، ديوان المعاني، ١: ٤٩٤، ٤٩٦.

[١٦٦] ينظر: شرحه، ٢: ٧٦١.

[١٦٧] ينظر: الزمخشري، أساس البلاغة، مادتا (برد)، (حرر).

[١٦٨] شرحه، ٢: ٧٠٠.

[١٦٩] السابق،٢: ٧٠٠.

[١٧٠] السابق، ٢: ٨٦٩.

[١٧١] السابق، ٢: ٨٦٩.

[١٧٢] ينظر: مطلوب، معجم المصطلحات، ٥٧٠. حيث ساق تعريفات لدى عبد القاهر والرازي والسكاكي وغيرهم.

[١٧٣] شرحه، ١: ١٤٦.

[١٧٤] السابق، ١: ١٤٧.

[١٧٥] السابق، ٢: ٨١٠.

[١٧٦] السابق، ٢: ٨١٠.

[١٧٧] ينظر: الأصمعيات، ٩٠، البيت ٢١، و ٩٩، البيت ١٧.

[١٧٨] شرحه، ١: ٢٠٠.

[١٧٩] السابق، ١: ٢٠١.

[١٨٠] ينظر: مطلوب، معجم المصطلحات، ٢٨.

[١٨١] شرحه، ١: ١٩٣.

[١٨٢] السابق، ١: ١٩٣.

[١٨٣] السابق، ١: ٥١٦.

[١٨٤] السابق، ١: ٥١٦.

[١٨٥] ينظر: الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ٣٣٥، وما بعدها.

[١٨٦] مطلوب، معجم المصطلحات، ٤٧.

[١٨٧] شرحه، ١: ١٥٥.

[١٨٨] السابق، ١: ١٥٥.

[١٨٩] السابق، ٢: ٧٧٨.

[١٩٠] السابق، ٢: ٧٧٨.

[١٩١] ينظر: الآمدي، الموازنة، ١: ١٤٧– ١٥٦.

[١٩٢] شرحه، ٢: ٨٢٠.

[١٩٣] السابق، ٢: ٨٢٠.

[١٩٤] ينظر: السابق، ٢: ٩٠٧.

[١٩٥] السابق، ٢: ٧٧٤.

[١٩٦] السابق، ٢: ٧٧٤.

[١٩٧] ينظر: السابق، ٢: ٨٥٣.

[198] ينظر: السابق، ٢: ٧٦٤.

[199] ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، ١٣٧. وينظر عنه بالتفصيل: مطلوب، معجم المصطلحات، ٢٥١- ٢٥٥.

[200] ينظر: مطلوب، معجم المصطلحات، ٢٥٤.

[201] شرحه، ١: ١٥٥.

[202] السابق، ١: ١٥٦.

[203] ينظر: مطلوب، معجم المصطلحات، ٥٨٤.

[204] شرحه، ١: ٥٠٧.

[205] السابق، ١: ٥٠٧

[206] ينظر: الآمدي، الموازنة، ٣: ٤٥٧- ٤٨٠.

[207] شرحه، ١: ١٨٨.

[208] السابق، ١: ١٨٩.

[209] السابق، ٢: ٩٠٩.

[210] السابق، ٢: ٩٠٩.

[211] راجع، البحث،٩.

[212] شرحه، ٢: ٧٢٥.

[213] السابق، ٢: ٧٢٥.

[214] ينظر: ابن رشيق، العمدة،١ : ٦٨١.

[215] شرحه، ١: ٣٦٩.

[216] السابق، ١: ٣٦٩- ٣٧٠.

[217] ينظر: الشّنفرى، (١٤١٧هـ= ١٩٩٦م)، ديوانه، تح: أميل بديع يعقوب(ط٢، بيروت، لبنان، دار الكتاب العربي)، ٦١. إذ يقول الشاعر في لاميته المشهورة (لامية العرب) نافيًا عن نفسه الكسل، ومغازلة النساء والتشبه بهن في التزين والتكحّل، مثبتًا لنفسه ضمنًا قيمة الرجولة: ولا خالفٍ درايّةٍ متغزّلٍ يروح ويغدو داهنًا يتكحّلُ

[218] شرحه، ٢: ٨٣٩.

[219] السابق، ٢: ٨٤٠.

[220] السابق، ٢: ٨٢٤.

[221] السابق، ٢: ٨٢٤.

[222] مثل عبارة "بسلاحها" ٢: ٨٧٧، وعبارة "قصيرة الأيام" ٢: ٨٢٦، و"أطفال الحب" ٢: ٨٥٧.

[223] شرحه، ١: ٥٨٧.

[224] السابق، ١: ٥٨٧.

[225] ينظر ابن قتيبة، المعاني الكبير، مج٢، ج٦، ص ١١٩٩.

[226] شرحه، ٢: ١٠٧٧.

[227] السابق، ٢: ١٠٧٧- ١٠٧٨.

[228] ينظر: العسكري، ديوان المعاني، ١: ١٣٧- ١٤٥.

[٢٢٩] ينظر: ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، ٦٦.

[٢٣٠] شرحه، ٢: ٨٢٦.

[٢٣١] ينظر: العسكري، كتاب الصناعتين، ١٧٧.

[٢٣٢] شرحه، ١: ٣٦٩.

[٢٣٣] السابق، ١: ٣٧٠.

[٢٣٤] ينظر: الآمدي، الموازنة، ٣: ٣٠٤- ٣٢١.

[٢٣٥] ينظر: التبريزي، الخطيب، (١٤٠٧هـ= ١٩٨٧م) شرح القصائد العشر، ضبطه وصححه: عبد السلام الحوفي(ط٢، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية)، ٩٦.

[٢٣٦] شرحه، ٢: ٨٠٥.

[٢٣٧] السابق، ٢: ٨٠٥.

[٢٣٨] انظر: هدّارة، محمد مصطفى، (١٩٥٨م)، مشكلة السرقات في النقد العربي،(د. ط، القاهرة، مصر، الانجلو المصرية)، ٢٧٣.

[٢٣٩] شرحه، ١: ١٧٩.

[٢٤٠] السابق، ١: ١٧٩- ١٨٠. والآية الكريمة بتمامها: {فَلاَ تَعْجَلْ عَلَيْهِمْ إِنَّمَا نَعُدُّ لَهُمْ عَدًّا}، مريم: ٨٤.

[٢٤١] ينظر: الزُّبيدي، عمرو بن معدي كرب، (١٤٠٥هـ= ١٩٨٥م)، شعره، جمعه ونسقه: مطاع الطرابيشي(ط٢، دمشق، سوريا، مجمع اللغة العربية)، ١٩- ٣٢.

[٢٤٢] ينظر: السابق، ٨٢، حاشية ١٦.

[٢٤٣] الشوكاني، محمد بن علي، (١٤٣٣هـ= ٢٠١٢م)، فتح القدير، (ط٣، الرياض، السعودية، مكتبة الرشد)، ١٠٥٥.

[٢٤٤] ينظر: الآمدي، الموازنة،١: ١٢٧، ٣٦٠.

[٢٤٥] ابن رشيق، العمدة،٢:١٠٣٩.

[٢٤٦] شرحه، ١: ١٠٥.

[٢٤٧] السابق، ١: ١٠٥. وينظر: التبريزي، الخطيب(١٤١٣= ١٩٩٢م)، شرح ديوان أبي تمام، قدم له: راجي الأسمر(ط١، بيروت، لبنان، دار الكتاب العربي)،٢: ٢١٨، وفيه : (الموت)، بدل (الحرب).

[٢٤٨] الآمدي، ٤: ٥٢٣.

[٢٤٩] شرحه، ١: ٥٠٧.

[٢٥٠] السابق، ١: ٥٠٨. وينظر: التبريزي،الخطيب، شرح ديوان أبي تمام، ٢: ٢١٩.

[٢٥١] ينظر: الموازنة، ١: ٧٢.

[٢٥٢] ينظر: المرزباني، الموشّح،٣٨٣، والآمدي، الموازنة،١: ٥٨، وما بعدها.

[٢٥٣] شرحه، ٢: ١٠٦٨.

[٢٥٤] السابق، ٢: ١٠٦٨. وروي البيت في شعر الشاعر هكذا:

يذمون دنياهم وهو يرضعونها أفاويق حتى ما يدرّ لها ثعلُ

(السلولي، عبدالله بن همّام، (١٤١٧هـ= ١٩٩٦م)، شعره، تح: وليد محمد السراقبيّ(ط١، دبي، الإمارات، مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث)، ٩٢).

[٢٥٥] السابق، ٢: ٨١٧.

[٢٥٦] السابق،٢: ٨١٧.

[٢٥٧] الذبياني، النابغة، ديوانه، ٩٣.

[٢٥٨] ينظر: ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، ٦٦.

[٢٥٩] شرحه، ١: ٥٣٩.

[٢٦٠] السابق، ١: ٥٣٩.

[٢٦١] ينظر: ديوان الشنفرى، ٨٤، وضعها المحقق في خانة الشعر المنسوب إلى الشنفرى وغيره، وبيّن الاختلاف حولها. ويقول (ابن قتيبة، (١٤٢٣هـ= ٢٠٠٢م)، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر(د.ط، القاهرة، مصر، دار الحديث)، ٢: ٧٧٧) في أثناء حديثه عن خلف الأحمر: "وهو القائل:

إن بالشِّعب إلى جَنْب سَلَعٍ لَقَتيلًا دمُهُ ما يُطَلُّ

ونَحَلَه ابنَ أُخت تأبّطَ شرًا". يعني بابن أخته: الشنفرى.

[٢٦٣] ينظر: شرحه، ٢: ١١٤٠، ١١٥٥، ١١٦٥.

[٢٦٤] ينظر تفصيل ذلك: الحارثي، محمد مريسي، (١٤٠٩هـ=١٩٨٩م)، الاتجاه الأخلاقي في النقد العربي حتى نهاية القرن السابع الهجري، (ط١، مكة المكرمة، السعودية، نادي مكة الثقافي الأدبي)، ١٠٩، وما بعدها.

[٢٦٥] شرحه، ٢: ١٠٦١.

[٢٦٦] ينظر: عباس، إحسان، (١٩٩٦)، فن الشعر، (د.ط ، بيروت، لبنان، دار صادر)،١٤٥.

[٢٦٧] شرحه، ٢: ١١٤٨.

[٢٦٨] السابق، ٢: ١١٤٨.

[٢٦٩] راجع: البحث، ٢٠.

[٢٧٠] شرحه، ٢: ١٠٢٤– ١٠٢٥.

[٢٧١]السابق، ٢: ١٠٢٥.

[٢٧٢] راجع: البحث، ١٠.

[٢٧٣] السابق، ١: ١٨٠– ١٨١.

[٢٧٤]السابق، ١: ١٨٠.

[٢٧٥] ينظر: العسكري، ديوان المعاني، ١: ٤٢٦– ٤٣٥.

[٢٧٦] شرحه، ١: ٥٦٨.

[٢٧٧] السابق،١: ٥٦٨.

[٢٧٨] ينظر: العسكري، ديوان المعاني، ٢: ١١١٩. وهو أبو عمرو بن العلاء.

[٢٧٩] ينظر : السابق، ٢: ١١٢٠– ١١٢١.

[٢٨٠] شرحه، ١: ١٠٥.

[٢٨١] السابق، ١: ١٠٥.

[٢٨٢] ينظر العسكري، ديوان المعاني،١: ٢١٠– ٢١٤.

[٢٨٣] شرحه، ١: ٤٨٩.

[٢٨٤] السابق، ١: ٤٨٩- ٤٩٠.

[٢٨٥] لم أجد قول الأصمعي لدى حديثه عن دريد بن الصمة في كتابه فحولة الشعراء، ولا في ديوان الشاعر، ولا في مصادر ترجمت للشاعر، كالشعر والشعراء لابن قتيبة. وورد هذا القول منسوبًا إلى يونس بن حبيب في أحد المصادر. ينظر: اليغموري، أبا المحاسن يوسف، (١٩٦٤= ١٣٨٤هـ)، نور القبس المختصر من المقتبس في أخبار النحاة والأدباء والشعراء والعلماء، لأبي عبيدالله محمد المرزباني، تح: رودلف زلهايم(د.ط، مدينة فيسبان، ألمانيا، فرانتس شتاينر)، ٢٨.

[٢٨٦] شرحه، ٢: ٧٩١.

[٢٨٧] السابق، ٢: ٧٩١- ٧٩٢.

[٢٨٨] ينظر: الآمدي، الموازنة، ١: ٤٣٠- ٥٦٦.

[٢٨٩] ينظر: المرزباني، الموشح، ٣٠٦ ، والآمدي، الموازنة، ١: ٣٧.

[٢٩٠] ينظر: بدوي، أحمد أحمد، (د.ت)، أسس النقد الأدبي عند العرب، (د.ط ، القاهرة، مصر، دار نهضة مصر)، ٢٩٦ – ٥٥٦.

[٢٩١] يقول (المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ٩:١) في تحديد عناصر عمود الشعر في مقدمة شرحه: "إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحّته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف... والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخيُّرٍ من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما". وظهر هذا المصطلح لأول مرة عند الآمدي في كتابه الموازنة. ينظر تفصيل ذلك: قصاب، وليد، (١٤٠٠هـ= ١٩٨٠م)، قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم، (ط١، الرياض، السعودية، دار العلوم)،١٣٩، وما بعدها.

[٢٩٢] ينظر: الوردني، أحمد، شرح الشعر عند العرب، ٤٠ .

[٢٩٣] ينظر: القفطي، جمال الدين، (١٤٠٦هـ= ١٩٨٦م)، إنبَاه الرواة على أنبَاه النحاة، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم(ط١، القاهرة، مصر، دار الفكر العربي)، ١: ١٤١، إذ يقول: "فمن تصانيفه: كتاب شرح الحماسة، وهو"الغاية في بابه". وعلي، محمد عثمان، شروح حماسة أبي تمام، ١٠٦. ومحققا شرح الحماسة للمرزوقي: أحمد أمين و عبد السلام هارون: ١: ١٦.

مراجع البحث

- الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر، (١٣٧٨هـ = ١٩٥٩م)، *الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري*. تح: السيد أحمد صقر (ط٤، القاهرة، مصر، دار المعارف).

(١٤١٠هـ= ١٩٩٠م)، *الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري*، (جزء٣)، دراسة وتحقيق: عبد الله حمد محارب، (ط١، القاهرة، مصر، مكتبة الخانجي).

- الأصمعي، عبد الملك، (د.ت)، *الأصمعيات*، تح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون(ط٥، القاهرة، مصر، دار المعارف).
- الإشبيلي، ابن عصفور، (١٩٨٠م)، *ضرائر الشعر*، تح: السيد إبراهيم محمد(ط١، القاهرة، مصر، دار الأندلس).

- أنيس، إبراهيم، (١٩٦٥)، *موسيقى الشِّعر*، (ط٤، القاهرة، مصر، مكتبة الأنجلو المصرية).
- بدوي، أحمد أحمد، (د.ت)، *أسس النقد الأدبي عند العرب*، (د.ط، القاهرة، مصر، دار نهضة مصر).
- التبريزي، الخطيب، (١٤٠٧هـ= ١٩٨٧م) *شرح القصائد العشر*، ضبطه وصححه: عبد السلام الحوفي(ط٢، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية).

التبريزي، الخطيب،(١٤١٣= ١٩٩٢م)، شرح ديوان أبي تمام، قدم له: راجي الأسمر(ط١، بيروت، لبنان، دار الكتاب العربي).

- الجرجاني، عبد القاهر، (د.ت)، *أسرار البلاغة في علم البيان*، صححه وعلق عليه: محمد رشيد رضا: (د.ط، بيروت، لبنان، دار المعرفة).
- ابن جعفر، قدامة، (١٣٩٨هـ = ١٩٧٨م)، *نقد الشعر*، تح: كمال مُصطفى، (ط٣، القاهرة، مصر، مكتبة الخانجي).
- الجمحي، محمد بن سلام، (د. ت)، *طبقات فحول الشعراء*، شرحه: محمود شاكر (د.ط، القاهرة، مصر، دار المعارف).
- الحارثي، محمد مريسي،(١٤٠٩هـ=١٩٨٩م)، *الاتجاه الأخلاقي في النقد العربي حتى نهاية القرن السابع الهجري*، (ط١، مكة المكرمة، السعودية، نادي مكة الثقافي الأدبي).
- الخفاجي، ابن سنان، (١٣٩٨هـ = ١٩٦٩م)، *سرُّ الفصاحة*، شرح وتصحيح: عبد المتعال الصعيدي (د. ط، القاهرة، مصر، مطبعة محمد علي صُبيح وأولاده).
- ابن خَلِّكان، أحمد بن محمد،(د.ت)، *وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزّمان*، تح: إحسان عباس (د.ط، بيروت، لبنان، دار الثقافة).
- ذو الرُّمَّة، غيلان بن عقبة، (١٤٠٢هـ=١٩٨٢م)، *ديوانه*، شرح الإمام أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي صاحب الأصمعي، رواية الإمام أبي العباس ثعلب، حقّقه وقدّم له وعلّق عليه: عبد القدوس أبو صالح(ط٢، بيروت، لبنان، دار الإيمان).
- ابن رشيق، أبو علي الحسن، (١٤٠٨هـ = ١٩٨٨م)، *العمدة في محاسن الشعر وآدابه*، تح: محمد قرقزان (ط١، بيروت، لبنان، دار المعرفة).
- الزُّبيدي، عمرو بن معدي كرب، (١٤٠٥هـ= ١٩٨٥م)، *شعره*، جمعه ونسقه: مطاع الطرابيشي(ط٢، دمشق، سوريا، مجمع اللغة العربية).
- الزَّمخشري، جار الله، (١٤٢٢هـ = ٢٠٠١م)، *أساس البلاغة*، (ط١، بيروت، لبنان، دار إحياء التراث العربي).

- الشنتمري، الأعلم، (١٤٢٢هـ = ٢٠٠١م)، *شرح حماسة أبي تمام*، تح: علي المفضل حمودان (ط ٢، دمشق، سوريا، دار الفكر، دمشق).
- الشّنفرى، (١٤١٧هـ= ١٩٩٦م)، *ديوانه*، تح: أميل بديع يعقوب(ط٢، بيروت، لبنان، دار الكتاب العربي).
- الشوكاني، محمد بن علي، (١٤٣٣هـ= ٢٠١٢م)، *فتح القدير*، (ط٣، الرياض، السعودية، مكتبة الرشد).
- ابن الصمة، دريد، (د. ت)، *ديوانه*، تح: عمر عبد الرسول (د.ط، القاهرة، مصر، دار المعارف).
- الضّبي، المفضّل، (د.ت)، *المفضليّات*، تح: أحمد محمود شاكر وعبد السلام هارون (ط٨ ، القاهرة، مصر، دار المعارف).
- ضيف، شوقي، (د.ت)، *العصر الجاهلي*، (ط ٢٤، القاهرة، مصر، دار المعارف).
- عباس، إحسان، (١٩٩٦)، *فن الشعر*، (د.ط، بيروت، لبنان، دار صادر).
- عبد المطلب، محمد،(١٩٩٥)، *جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم*، (ط١، القاهرة، مصر، لو نجمان).
- العسكري، أبو هلال، (١٤٠٦هـ =١٩٨٦م)، *كتاب الصناعتين*، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم(ط١، بيروت، لبنان، دار المكتبة العصرية).

(١٤٢٩هـ = ٢٠٠٨م)، *ديوان المعاني*، تح: النّبوي عبد الواحد شعلان (ط١، القاهرة، مصر، مؤسسة العلياء).

- عسيلان، عبدالله، (د. ت)، *حماسة أبي تمام وشروحها*، (د. ط، القاهرة، مصر، دار إحياء الكتب العربية).
- علي، محمد عثمان، (د.ت)، *شروح حماسة أبي تمام*، (ط١، الدوحة، قطر، دار الأوزاعي).
- ابن قتيبة، عبدالله بن مسلم،(١٤٠٥هـ= ١٩٨٤م)، المعاني الكبير في أبيات المعاني،(ط١، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية).

(١٤٢٧هـ = ٢٠٠٦م)، *الشِّعر والشُّعراء*، تح وشرح: أحمد محمد شاكر (د. ط، القاهرة، مصر، دار الحديث).

- قصاب، وليد،(١٩٨٠)، *قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم*، (ط١، الرياض، السعودية، دار العلوم).
- القفطي، جمال الدين، (١٤٠٦هـ= ١٩٨٦م)، إنبَاه الرواة على أنبَاه النحاة، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم(ط١، القاهرة، مصر، دار الفكر العربي).

- المرزباني، محمد بن عمران، (د.ت)، *المُوشَّح، مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر*، تح: علي محمد البجاوي (د.ط، القاهرة، مصر، دار الفكر العربي).
- المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد،(١٣٧١هـ=١٩٥١م)، *شرح ديوان الحماسة*، نشره: أحمد أمين وعبد السلام هارون (ط١، بيروت،لبنان، دار الجيل).
- مصطفى، محمود، (١٩٩٧)، *أهدى سبيل إلى علمي الخليل: العروض والقافية*، (د.ط، بيروت، لبنان، دار الفكر العربي).
- مطلوب، أحمد، (٢٠٠٠). معجم *المصطلحات البلاغية وتطورها*، (د.ط، بيروت، لبنان، مكتبة لبنان).
- ابن منظور، محمد بن مكرم،(١٤١٣هـ = ١٩٩٣م)، *لسان العرب المُحيط*، إعداد وتصنيف: يوسف خيّاط ونديم مرْعشْلي (د.ط، بيروت، لبنان، دراسات لسان العرب).
- هدارة، محمد مصطفى:(١٣٩٥هـ= ١٩٧٥م)، *مشكلة السرقات في النقد العربي القديم*، (د.ط، بيروت، لبنان، المكتب الإسلامي).
- الوردني، أحمد، (٢٠٠٩)، *شرح الشعر عند العرب*، (ط١، بيروت، لبنان، دار الكتاب الجديد المتحدة).

Abbas, Ihsan (1996), ***Fan Ash-shi'r*** (***The Art of Poetry***) (Beirut, Lebanon, Dar Sadir)

Abd Al Mutilib, Mohammed (1995). ***Jadalīyat al-Ifrād wa At-tarkīb fi An-naqd al-Adabī al-Qadīm*** (1st ed, Cairo, Egypt, Longman)

Al-Amidi, Abu al-Qasim al-Hasan ibn Bishr (1990), ***Al-Muwāzanah Bayn Shi'r Abi Tammām wa al-Buḥturīy,*** (3rd part) (Dirāsah wa Taḥqīq: 'Abdullah Hamad Muharib, (1st ed, Cairo, Egypt, Al-Khanji Bookshop)

Al Asma'i, Abd al-Malek, Al-Aṣma'īyāt (***Al Asma'eyat***), Taḥqīq: Ahmed Mohammed Shaker and Abd As-salam Harun. (5th ed, Cairo, Egypt, Dar al-Ma'arif)

Al-Askari, Abu Hilal (2008), ***Diwān al-Ma' āni, Taḥqīq: al-Nabawi Abd al-Wahed Sha'lan*** (1st ed, Cairo, Egypt, Al'Alya' Foundation)

Al-Askari, Abu Hilal, (1986***) Kuttāb Aṣ-ṣinā'atayn***. Taḥqīq: Ali Muhammed al-Bijawi and Muhammed Abu al-Fadl Ibrahim (1st ed, Beirut, Lebanon, Dar Al-Maktaba Al-Asriya)

Al-Dabbi, al- Mufaddal, Al-Mufaḍalīyāt (***Al-Mufadaliyat***) Taḥqīq: Ahmed Mohammed Shaker and Abd As-salam Harun. (٨th ed, Cairo, Egypt, Dar al-Ma'arif)

-Ali, Muhammed Uthman Shurūḥ ***Ḥamāsat Abī Tammām*** (***The Explanations of Abi Tammam's Enthusiam***) (1st ed, Addawha, Qatar, dar Al-Awza'i)

Al-Ishbili, Ibn Asfur. (1980), ***Darā'ir Ash-shi'r (The Necessities of Poetry***), Taḥqīq: As-sayed Ibrahim Muhammed. (1st ed, Cairo, Egypt, Dar Al-Andalus)

Al Jamhi, Muhammed bin Salam. ***Ṭabaqāt Fuḥūl Ash-shu'arā' (The Hierarchy of Distinguished Poets***) Explained by: Mahmud Shakir ((Cairo, Egypt, Dar al-Ma'arif)
Al Jurjani, Abd al Qaher. ***Asrār al-Balāghah fi 'Ilm al-Bayān (The Rhetorical Secrets of Eloquence***) Edited and annotated by: Muhammed Rashid Reda (Beirut, Lebanon, Dar Al Ma'rifa)
Al Khafaji, Ibn Sinan (1969) ***Sir al-Faṣāḥah (the Secrets of Eloquence***) Explained and edited by: Abd al-Muta'al al-Sa'idi (Cairo, Egypt, Muhammad Ali Subih and his Sons Press)
Al-Mirzabani, Muhammed bin Umran, ***Al-Muwashshaḥ: Ma'ākhidh al-Ulamā' alá Ash-shu'arā' fi 'idat Anwā' min Ṣinā'at Ash-shi'r*** (Oratorio: Scientific Condemnations Towards Poets in Several Poetic Types) (Cairo, Egypt, Dar Al-Fikr Al-'Arabi)
Al-Marzuki, Abu 'Ali Ahmed bin Mohammed (1951) ***Sharḥ Diwān al-Ḥamāsah (Explaining Enthusiasm A Collection of Poetry)*** Published by: Ahmed Amin and Abd al-Salam Harun (1st ed, Beirut, Lebanon, Dar Al-Jil)
Al-Qafti, Jammal Al-Din (1986) ***Inbāh Ar-Ruwāh 'alá Anbāh An-Nuḥāh (Informing Narrators about Genius Grammarians***) Taḥqīq: Muhammed Abu al-Fadl Ibrahim (1st ed, Cairo, Egypt, Dar Al-Fikr Al-'Arabi)
-Al-Shanfari (1996), ***Dīwānuhu (His Collection of Poetry***), Taḥqīq: Emile Badi' Ya'qub (2nd ed, Beirut, Lebanon, Dar Al-Kitab Aal-Arabi)
-Al-Shantamari, al-A'lam (2001), ***Sharḥ Ḥamāsat Abi Tammām, Taḥqīq: Ali al-Mufadal Hamudan*** (2nd ed, Damascus, Syria, Dar Al-Fikr)
-Al-Shawkani, Muhammed bin Ali (2012) ***Fatḥ al-Qadīr (Divine Blessings***) (3rd ed, Riyadh, Saudi Arabia, Al-Rushd Library)
-Al-Wirdani, Ahmed (2009) ***Sharḥ Ash-shi'r 'ind al-'Arab*** (1st ed, Beirut, Lebanon, Dar Al-Kital Al-Jadid Al-Mutahida)
-Al-Tibrizi, al-Khatib. (1992). Sharḥ Diwān Abi Tammām (Explaining Abi Tammam's Collection of Poetry). Introduced by: Raji al-Asmar (1st ed, Beirut, Lebanon, Dar Al Kitab Al 'Arabi)
-Al-Tibrizi, al-Khatib. (1987). ***Sharḥ al-Qaṣā'id al-'Ashr (Explaining The Ten Poems***). Edited by: Adb Al Salam Al-Hufi (2nd ed, Beirut, Lebanon, Dar Al Kutub Al 'Ilmiyah)
-Al-Zamakhshari, Jar Allah (2001) ***Asās al-Balāghah (The Basic of Rhetorics***) (1st ed, Beirut, Lebanon, Dar Ihya' Al-Turath)
-Al-Zubaidi, Amr bin Ma'di Karb, (1985) ***Shi'ruhu (His Poetry***). Collected and edited by: Muṭā' Aṭ-ṭarābīshī (2nd ed, Damascus, Sirya, Majma' Al-Lugha Al-'arabiya)
-Anis, Ibrahim, (1965), ***Mūsiqá Ash-shi'r (The Music of Poetry***), (4th ed, Egypt, Anglo Bookshop)

-Badawi, Ahmed Ahmed. ***Usus An-naqd al-Adabī 'ind al-'Arab (The Basics of Arabic Literary Criticism***), (Cairo, Egypt, Dar Al-Nahda)
-Deif, Shawqi, ***Al-'Aṣr Aj-jahilī (Jahili Era***) (24th ed, Cairo, Egypt, Dar al-Ma'arif)
-Haddara, Muhammed Mustafa (1975), ***Mushkilat As-sariqāt fi An-naqd al-Adabī al-Qadīm*** (Beirut, Lebanon, Al-Maktab Al-Islami)
-Ibn Al-Samma, Duraid, Dīwānuhu (His Collection of Poetry), Taḥqīq: Omar Abd Al-Rasul (Cairo, Egypt, Dar Al-Ma'arif)
-Ibn Ja'far, Qudama (1978), ***Naqd Ash-shi'r (Criticism of Poetry***). Taḥqīq Kamal Mustafa. 1st ed. Cairo: Al-Khanji Bookshop.
-Ibn Khalikan, Ahmed Bin Muhammed. ***Wafayāt al-a'yān wa Anbā' Abnā' Az-zamān (Telling About Elites's Deaths and Contemporaries's News***) Taḥqīq: Ihsan Abbas (Beirut, Lebanon, Dar Ath-thaqafa)
-Ibn Manẓur. Muhammed bin Makram (1993), Lisān al-'Arab al-Muḥīt. Organized and classified by: Yusuf Khayat and Nadim Mar'ashli (Beirut, Lebanon, Dirasat Lisan al-Arab)
-Ibn Qutaiba, Abdullah bin Muslim (2006) ***Ash-shi'r wa Ash-shu'arā' (Poetry and Poets***) Explained by Ahmed Muhammed Shakir (Cairo, Egypt, Dar Al-Hadith)
-Ibn Qutaiba, Abdullah bin Muslim (1984), ***Al- Ma'āni Al-Kabīr Fi Abyāt Al-Ma'āni (Grand Ma'ani: Explanations of Difficult Poetic Verses***) Beirut, Lebanon, Dar Al-Kutub Al-Ilmiya
-Ibn Rashiq, Abu Ali Al-Hassan, (1998), ***Al-'Umdah fi Mahāsin Ash-shi'r wa Ādabihi (Beauties and Ethics of Poetry: The Basics).*** Taḥqīq: Muhammed QarQazan (1st ed, Beirut, Lebanon, Dar al-Ma'rifah)
-Matlub, Ahmed (2000) ***Mu'jam al-Muṣṭalaḥāt al-Balāghīyah wa Taṭawurihā (Dictionary of Rhetoric Terms and Their Development***). Beirut, Lebanon, Lebanon Library)
-Mustafa, Mahmud (1997) ***Ahdá Sabīl ilá 'Ilmaīy al-Khalīl: al-'Arūd wa al-Qāfīyah (The Best Route to The Science of Prosody***)
-Qassab, Walid (1980), ***Qadīyat 'Amūd Ash-shi'r fi An-naqd al-Adabī al-Qadīm*** (1st ed, Al-Riyadh, Saudi Arabia, Dar al-'Ulum)
-Thu Al Rumma, Ghailan ibn Ukba (1982) ***Dīwānuhu (His Collection of Poetry***), Explained by Imam Abi Nasr bin Hatem Al-bahili, based on the narration of Imam Abi al-Abbas Tha'lab, Introduced and annotated by: Abd al-Qudus Abu Saleh (2nd ed, Beirut, Lebanon, Dar Al-Iman)
-'Usailan, Adbdullah, ***Ḥamāsat Abī Tammām wa Shurūḥaha (Abi Tammam's Enthusiam and its Explanations***) (Egypt, Cairo, Dar Ihya' Al-Kutub Al-'Arabiya)

Poetic Explanation in Criticism
Criticism of Al shantamri at Hamasa Abu Tammam

Assoc. Prof. Fahd Ibn Monahi Ibn Abd Al-Hady Al-Sihani
The Department of Arabic Language and Literature
Faculty of Science and Humanities, Shaqraa University

Abstract

The summary aims to find out the extent of the technical and monetary value of al-Shantmari's explanation of The Passion's enthusiasm, through an analytical introspective approach to his approaches to enthusiastic poetry, according to his objective and aesthetic levels, and the research concluded the following general conclusion: The explanation of Al-Shantmari is not a specialized linguistic explanation. It is a record of many artistic and critical shortcomings affecting the elements of poetry, such as the word, composition and meaning, and its linguistic and aesthetic aspects, and its uniqueness with artistic looks and critical judgments, and it has not been invoked in that regard. All to pure taste and impressionism, but to the constant standards of ancient critics to show the value of the poetic fresco, demonstrating that each element of poetry has its own subtle measures, all of which are aimed at clarity, injury and perfection in poetic meanings, as well as aesthetic or absolute idealism. As such, al-Shantmari's explanation of Abu Tammam's enthusiasm is a testament to the fact that the commentary on poetry increased interest in it until it reached its peak in the 4th and 5th centuries, becoming an art of literature.

Key Words: criticism, Alshantmri, Hamasa, Abu Tammam