الضرورات النحوية عند النقاد في غير كتب النقد

الدكتور واضح بكّاري
تونس

ملخص

تراجع التزام اللّسان العربي بقواعد النحو ومواضعاته في فترة زمنيّة شهدت حضورا مُهمّا للوافد وابتعادا عن أصول اللّغة العربيّة، وانعكس ذلك جليّا في آثارهم الأدبيّة التي فقدت مقوّما فنّيا أساسيا لا تستقيم الأدبيّة دونه، وهو ما أدّى إلى اختلال معانيهم وتشويه أدبيّتهم. لفت كلّ ذلك انتباه النحّاة الذين فرضوا سلطتهم، وحرصوا على التّشبّث بالأُصول، وجعلوا النّحو وقواعده مقياسا فنّيا ضروريّا للنصوص الأدبية، داعين إلى استرجاع تلك الهيبة الضائعة، دون أن يغفلوا خصوصية الأجناس الأدبية وخاصّة الشعر الذي يقتضي أحيانا، دون غيره من الأجناس الأدبية، خروجا عن المواضعات والقواعد النحويّة الملزمة من أجل تحقيق أدبيّة نصوصه التي أباحت بعض الضرورات المضبوطة والتّي يُمنع الخروج عنها. وفي هذا الإطار عمل النحّاة والمختصّون من أهل الأدب على رصد هذه الضرورات النّحويّة وضبطها. واستعرضوا الأخطاء التي وقع فيها الشّعراء، وكشفوا مكامنها، وقدّموا الصّواب بديلا منها، وبيّنوا أثرها السّلبيّ على اللّسان العربي عامّة وعلى الأدب خاصة، ثمّ تتبّعوا الضّرورات النّحوية التي أُجبر الشّعراء على استعمالها في دواوينهم تحقيقا لأدبيتها، وشرحوا إمكانات استعمالها وشروطها بعد أن بيّنوا أصل استعمالها في غير الشّعر، موصين بالحدّ الأدنى منها. وتبعهم في ذلك أهل الأدب من غير النُحّاة، فنقلوا عنهم هذه المقولات، واستشهدوا بها في مُدوّناتهم غير النحويّة، وبرّروا استعمالاتها، ووضّحوا متى تجوز ومتى تمتنع. وأضافوا إليها ما اكتشفوه في الآثار الأدبيّة من ضرورات نحويّة أخرى لم تذكر في مصادر النحو، ليكشفوا عن معرفة عظيمة بفنّ الأدب تنظيرا وتطبيقا، جعلهم يضعون أولى لبنات ما عُرف لاحقا بـ "النقد الأدبي" حين استقام قوامه، وبلغ أشدّه، وحقّق استقلاليّة نظرية وإجرائية مكّنت من تحكيم النصوص الأدبية، وحدّدت مكانتها الأدبيّة ومكانة أصحابها، واستردّت سلطة النحو مُعطًى فنيّا ومقوّما لغويّا لا غنًى عنه.

مقدمة:

افتتح النحو مقوم اللسان العربي مبحث النقد قبل أن يستقر نظريات مكتملة فصلت كليا بين موضوعاته الأصيلة وموضوعاته الهامشية، وحرص من خلالها النحاة على سلامة اللسان العربي. وأثار المبدعون من غير النحاة مسألة النحو في مؤلفاتهم غير النحوية وغير النقدية، فطرحوا نظرتهم الشخصية، وتفاعلوا مع مصادر النحو الأساسية، في محاولة لرصد الضرورات النحوية ودراستها واستعراض معارفهم الشمولية.

1- مفهوم النحو ووظيفته:

ظل النقد الأدبي منذ نشأته انطباعيا وجزئيا، ولم يحقق الاستقلالية الفكرية والنظرية، التي تؤسس الأدبية العربية، فسيطر عليه مبحث النحو أول فرع خضع للتقنين، حيث راجع علماء اللغة في أواخر القرن الثاني الهجري الأدب، فأنشؤوا اللبنات الأولى للنقد، وأخضعوا النصوص إلى مواضعات النحو وقواعده، لأنه "عيار الأشياء، وحلي الألسن، وجلاء الأسماع"[1]، يضبط النصوص ويضمن رفعتها، ويحدد منزلة أصحابها. ويؤسس علاقة تواصلية أدبية سليمة بين باث ومتقبل، ويكون الأدب خارجه لحنا مشوه الأدبية، ويضمن التزامه الأدبية في حدودها الدنيا، خاصة حين يتجاوز الكلام بنيته الكلاسيكية البسيطة، ويقتحم مجال الفنية فيوظف إمكانات مختلفة لتأدية المعاني في إطار فني، يحقق جمالية النص وأدبيته المنتجة للوقع.

أما إجرائيا فقد تحررت النصوص الأدبية نسبيا من صرامة النحو، لكنها خضعت لقواعد ضابطة في إطار الحد الأدنى الممكن، وتفاوتت بين أنواع الأدب وأجناسه، فهي نادرة في الأجناس النثرية المتحررة من القيود الشكلية. وشائعة في الشعر، اقتضتها قواعده الفنية الشكلية والمضمونية. وتقلصت هذه الظاهرة بتطور التجربة الفنية التي تحررت من الضوابط الفنية المتصلة بعمود الشعر. وأصبحت أكثر التزاما بالقواعد والنظريات في إطار البنية النحوية النظرية التي تضبط الكلام الفني.

تُضمّن الضرورات النحوية في المقاييس النقدية الصارمة، فتحدد كثافة استعمالها المنزلة الأدبية للنص ولمنشئه، وتصبح عيبا يضعف فنية النص ويعكس محدودية زاد الأديب الفني. واستحضرت المدونة العربية غير النقدية بعض الجوانب النظرية والتطبيقية التي تعكس الإمكانيات المتاحة للضرورات النحوية في الأدب. وتبين تمثل المبدعين للقواعد اللغوية العربية نحوا وإعرابا، ووعيهم بالقيمة الفنية التي يحققها النص بخضوعه لقواعد النحو من عدمه، يقول الجاحظ: "وكان أيوب السختياني يقول: تعلموا النحو، فإنه جمال للوضيع، وتركه هجنة للشريف"[2]. فمنزلة النصوص؛ تتصل بدرجة خضوعها لقواعد اللغة، ووفقها يتحقق الإفهام والتواصل بين باث ومتقبل في إطار مطابقة المقال للمقام، ليتأكد البعد المعنوي والفني للنحو، الذي يبقى جزئية لازمة لا تحدد منفردة منزلة النصوص إلا بحضور مكونات فنية أخرى شكلت عمود الشعر.

2 – التصحيح والتزام قواعد اللغة:

كشفت مراجعات النصوص الأدبية استعمالات تخرج عن أصول النحو وقواعده، ونقلت المدونة غير النقدية هذه النصوص ثم فسّرت بعض الظواهر اللغوية المشكلة، فقد جاء في "السيرة النبوية" قوله: "قال: وأخبرني أبو عبيدة النحوي أنه يقال له: العُصَافَة والعُصيفة. وأنشدني لعلقمة بن عبدة أحد بني ربيعة بن مالك بن زيد مناة بن تميم: [البسيط]

تَسقي مَذانِبَ قَد زالَت عَصيفَتُها حُدورُها مِن أَتِيِّ الماءِ مَطمومُ

وهذا البيت في قصيدة له. وقال الراجز: [الرجز]

فصُيِّروا مثلَ كعصف مأكول

قال ابن هشام: ولهذا البيت تفسير في النحو"[3] . ويفسر هذه الظاهرة اللغوية في الهامش فيقول: "تفسيره أن الكاف تكون حرف جر، وتكون اسما بمعنى مثل"[4]، فهذه الشروح والتبريرات اللغوية تحد من إمكانيات تحول معنى النص وخروجه عن الأصل والقصد، ويرتبط المعنى أساسا باللغة واستعمالاتها في إطار القواعد التي أقرها النحاة، وعدّوا كلّ خروج عنها فسادا للنظم، وبالتالي فساد المعنى، واختلال أدبية النص. يظهر الفساد في مستويات متعددة لخصها عبد القاهر الجرجاني، فقال: "وفي نظائر ذلك مما وصفوه بفساد النظم، وعابوه من جهة سوء التأليف، أن الفساد والخلل كانا من أن تعاطى الشاعر ما تعاطاه من هذا الشأن على غير الصواب، وصنع في تقديم أو تأخير، أو حذف وإضمار، أو غير ذلك مما ليس له أن يصنعه، وما لا يسوغ ولا يصحُّ على أصول هذا العلم. وإذا ثبت أن سبب فساد النظم واختلاله، أن لا يُعمل بقوانين هذا الشأن، ثبت أن سبب صحته أن يعمل عليها"[5]. واضطر تطور استعمالات اللغة وخروجها عن الأصول النظرية النقاد والنحاة إلى محاولة حصر الضرورات وتفسيرها، في ظل انفلات إجرائي شاعت فيه الأخطاء وأصبحت "أخطاء شائعة"، حلّت محل الاستعمالات الصحيحة. استعرض أبو بكر محمد بن يحي الصولى بعض الاستعمالات الخاطئة، ثم صوّبها؛ فقال: "وتقول: "إياك وأن تفعل كذا" ولا يقال إياك أن تفعل بلا واو، ألا ترى أنك تقول: إياك وكذا، ولا يقال: إياك كذا، وقد جاء في الشعر، وهو قليل. قال الشاعر: [الوافر]

ألا أَبْلِغْ أبا عَمْرٍو رَسُولًا وإيَّاكَ المِحاينَ أنْ تَحِينَا

وتقول: "كاد فلان يفعل كذا" ولا يقال كاد فلان أن يفعل كذا، قال الله تعالى (فَذَبَحُوهَا ومَا كَادُوا يَفْعَلُونَ)"[6]. فكشف الخطأ الشائع الناتج عن استسهال الكلام وميله لبذل الجهد الأدنى، ثم قدم البديل السليم، وضرب الأمثلة من القرآن والشعر. وقد وعت العرب منزلة النحو وأثره في الكلام، فاهتموا بمراجعة الظواهر اللغوية وتأصيلها، وبينوا الأخطاء الواردة في النصوص سواء صدرت عن أصحاب النص أو محققيه، ثم شرحوها، وبينوا الصواب وبرروه تبريرا علميا.

تعددت الأخطاء النحوية التي عالجتها المدونة غير النقدية، فعرض المبرد في مستوى أول عدم التفرقة بين التعدية بالحروف والتعدية دون حروف فقال: "ولا يجوز مررت زيدا وأنت تريد مررت بزيد؛ لأنه لا يتعدى إلا بحرف جر، وذلك أنه فعل الفاعل في نفسه، وليس فيه دليل على المفعول، وليس هذا بمنزلة ما يتعدى إلى مفعولين، فيتعدى إلى أحدهما بحرف جر، وإلى الآخر بنفسه؛ لأن قولك اخترت الرجال زيدا، قد علم بذكرك زيدا أن حرف الجر محذوف من الأول"[7]. فهذا التفسير والتعليل النحوي يعكس تمكن المبرد من الدرس النحوي وهو العالم الموسوعي، الذي أدرك دقائق النحو، وتفحص مكامن الأخطاء الشائعة ومنها التعدية بالحروف من عدمها. ثم يعرض إلى المسألة من خلال الشعر فيقول نقلا عن جرير: [الوافر]

"تَمُرُّونَ الدِّيَارَ وَلَمْ تَعُوجُوا كَلَامُكُمُ عَلَيَّ إِذًا حَرَامُ

ورواية بعضهم له "أتمضون الديار" فليسا بشيء، لما ذكرت لك والسماع الصحيح والقياس المطرد لا تعترض عليه الرواية الشاذة. أخبرنا أبو العباس محمد بن يزيد قال قرأت على عُمارة بن عقيل بن بلال بن جرير: [الوافر]

مَرَرْتُمْ بِالدِّيَارِ وَلَمْ تَعُوجُوا

فهذا يدلك على أن الرواية مُغَيَّرَةٌ"[8]. فيستدعي الشواهد التي وظفها النحاة في طرح المسألة، ليؤكد منزلة النحو عند العرب نحاة وشعراء وكتاب، ويهدف في الوقت ذاته إلى التنبيه إلى مسألة الرواية التي تشوه النصوص قصدا أو لعجز معرفي، وهو ما عمل النقد على تجاوزه بإقرار شروط صارمة للرواة أهمها المعرفة والموضوعية من أجل تأسيس نقد أدبي موضوعي يحقق النصوص ويضبطها وفق مبدأ الإنصاف، فالقدرة اللغوية تقرن بالتحقيق لبيان القيمة النقدية التي يتنزلها النحو في الأعمال الأدبية، وتكشف عن تكامل النقد والنحو والوعي بهذه المسائل الأساسية من قبل أهل الأدب إنشاء ووصفا.

لم تقتصر المعالجة النحوية على مسائل دون أخرى لتكشف ثراء الزاد المعرفي لغير النحاة، بل شملت المسائل المعقدة ومنها اختلال المعنى الناتج عن التنويع في التراكيب وصيغها المحققة للأدبية، إذ تعبر كل صيغة عن قيمة فنية محددة ومعنى مضبوط، يتطلب وعي المبدعين وعيا عميقا بهذه الظاهرة ليتحقق الإفهام عبر اختيار الصيغة المناسبة للمعنى المراد تبليغه. ويعرض المبرد صيغا مختلفة تنتج فروقا في المعنى، فيقول: "وإنما كررتها لأنك إذا قلت: ضربتُ زيدًا أو عمرًا، أو قلت: اضرب زيدًا أو عمرًا فقد ابتدأت بذكر الأول، وليس عند السامع أنك تريدُ غير الأول، ثم جئت بالشك، أو بالتخيير؛ وإذا قلت: ضربتُ إمّا زيدًا وإما عمرًا، واضربْ إما زيدا وإما عمرا فقد وضعت كلامك بالابتداء على التخيير، أو على الشك؛ وإذا قلت: ضربتُ إما زيدا وإما عمرا فالأولى وقعت لبنية الكلام عليها، والثانية للعطف لأنك تَعْدِلُ بين الثاني والأول، فإنما تُكسر في هذا الموضع"[9]. فالحرص على تقصي الفروق المعنوية الجزئية في تنويع الأمثلة دليل وعي بمنزلة اللغة وصيغها وتأثيرها في المعني، وهي دعوة صريحة للأدباء إلى تحري الدقة حتى لا ينحرف المعنى ويخرج عن المقصود في ظل تباين قدرات المتلقين.

ومن الأخطاء النحوية التي يرفضها النحاة حذف حرف الاستفهام ولا يوجد في الكلام ما يدل عليه "كما قال امرؤ القيس: [الطويل]

أحارِ تَرَى برْقًا أُرِيكَ وميضَهُ

فحذف ألف الاستفهام، وهو يريد "أترى" وقالوا: أراد "أتحبُّها"، وهذا القول خطأ فاحش، إنما يجوز حذف الألف إذا كان في الكلام دليل عليها"[10]. فإن كانت المشافهة تتضمن ما يعكس صيغة الاستفهام، فإن غياب الأداة في التدوين يشكل المعنى.

ومن الأخطاء النحوية التي تخل بالمعنى وتشكله بدل الغلط الناتج عن الصيغ النحوية، يقول التوحيدي: "ومنها بدل الغلط – ولا يجوز ذلك في كلام الله تعالى ولا فصيح الشعر، وذلك مثل قولك: مررت برجل حمار، كأنك أردت الحمار فسبق لسانك إلى الرجل ثم استدركت فقلت الحمار"[11]. فبدل الغلط لا يقبل إذا لم يلتزم صيغة منطقية واضحة، تبين المعنى بجلاء تام، وتُفهم المتلقي بدقة، وترفض الكلام لذي لم يبلغ البيان.

ومن الأخطاء اللغوية التي عالجها النحاة النقاد الأخطاء الإعرابية؛ حيث "يستقبح الإعراب في غير موضعه... وقال رجل لشريح: ما تقول في رجل توفي وترك أبا وأخيه؟ فقال له: أباه وأخاه. فقال كم لأباه وأخاه؟ قال: لأبيه وأخيه. قال: أنت علمتني، فما أصنع؟"[12]. ولم تقتصر هذه الأخطاء على بديهيات اللغة في كلام العامة فقط، بل لحقت الكلام الفني، فأفسدت المعنى وحالت دون استساغة النص سماعا، لذلك تتبع النحاة والنقاد الظاهرة عند العامة وكانوا أكثر حرصا على تتبعها عند الأدباء.

أدرك العرب جيدا علاقة الإعراب بالمعنى، لأنه أساس صحة المعاني في ظل لغة فنية مرنة، لأن كل خلل إعرابي أو تغيير في الإعراب يتبعه ضرورة تغيير في المعنى. ومنه حديث أبي علي الفارسي النحوي في " رسالة الغفران": "وهو يقول: ويحك، أنشدت عني هذا البيت برفع الماء، يعني قوله: [الطويل]

فَلَيْتَ كَفَافًا كَانَ شَرُّكَ كُلُّهُ وَخَيْرُكَ عَنِّي مَا ارْتَوَى الماءُ مُوتَرى

ولم أقل إلا الماءَ"[13] وقد تنتج هذه الأخطاء عن الرواي لا عن صاحب النص، لذلك عُدّ تحقيق النصوص وأمانة الرواة وتمكنهم المعرفي شرطا أساسيا في النقد.

ومن الأخطاء ما ظهر في الإملاء، وتقصاها التوحيدي في منهج علمي دقيق أصّل فيه اللفظ معجميا، وبين الفروق المعجمية الناتجة عن تغير حركات الحروف فقال: "جاء رجل إلى عابر رؤيا (هكذا يقال، والمعبر ضعيف، يقال: استعبرته فعبر، وفي القرآن ﴿إِنْ كُنْتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ﴾ (يوسف 43) هذا من غير محققه، وعبر النهر، واستعبر الملاح، واستعبر إذا دمعت عيناه، والعُبْر – بالضم – سُخْنةُ العين، وكذلك العَبَرُ، والعِبْرُ جانب النهر، والشعري يقال لها العبور، فأما العابور فسحابة هاطلة قليلة اللبث مفرقة القطر كبار الحب، والعِبَارَة اللفظ والمنطق، يقال فلان حسن العِبَارَة – بكسر العين – فلقد رأيت بعض الرؤساء من الكتاب يلهج بفتح العين، فكان أهل الأدب يعيبون عليه ذلك، فكن متجنبا لشنيع الخطأ وفاحش اللحن، واجتهد في الأخذ بالصواب، فإن تعذر ذلك فاتق ما اشتد فحشه؛ فأما العبير فطيب معروف. ويقال هو الزعفران، وأيضا الجِسَادُ للصوقه بالجسد. ويقال أيضا الملاب – بالتخفيف، ويقال جاء فلان معبرا، هذا من غريب ما حفظ عن أبي عمرو بن العلاء، والعَبْرَة كأنها الدمعة، والعِبْرَة والاعتبار كأنها نظر في ما يُتعجب منه ويُبكى له"[14]. ولم يُغفل المعري قضية الرسم فتعرض إلى رسم بعض الألفاظ مبينا قواعد رسمها ومواضعاتها، ليبرر اختلاف رسمها. فذكر بيتا للمتنبي وبين طريقة رسم كلمة البكا: [الكامل]

"قَدْ كَانَ يَمْنَعُنِي الحياءُ من البُكَا فاليومَ يمنعُهَ البُكَا أنْ يَمْنَعَا

البكا: يمد ويقصر"[15]. وهي كلمة من كلمات أخرى يجوز فيها المد والقصر، فتبرير هذه الاختلافات كفيل بتجاوز بعض الإشكالات عند صنف معين من المتلقين والمبدعين.

وتتبع النقاد اللغويون أثر الاشتقاق في المعنى، منطلقين من النص الديني وبيان قراءاته المتعددة، فقد ورد في "أمالي القالي" قوله: "حدثنا أبو بكر بن الأنباري قال: في قوله عز وجل: ﴿كَانَ اللهُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ حَسِيبًا﴾ أربعة أقوال، يقال: عالما، ويقال مقتدرا، ويقال كافيا، ويقال محاسبا، فالذي يقول: كافيا يحتج بقوله جل وعز ﴿يا أيها النبي حسبك الله﴾ أي كافيك الله، ويقول عز وجل ﴿عطاءً حسابًا﴾. أي كافيا، ويقول الشاعر: [الطويل]

إذا كانت الهيجاء وانشقَّتِ العصا فحسْبُك والضّحّاكَ سيْفٌ مهنّدُ

أي يكفيك ويكفي الضحاك، ويقول امرؤ القيس: [الوافر]

فتملأُ بيتنا أَقطًا وسَمْنًا وحَسْبُكَ مِنْ غِنًى شِبَعٌ وريُّ

أي كيف يكفيك الشَّبْعُ والرِّيُّ، ...

ويقول الآخر: [الطويل]

ونُقْفِي وليدَ الحيّ إنْ جاء جائعًا ونُحْسِبُه إن كان ليس بجائع

أي نعطيه حتى يقول: حسبي أي كفاني. وقالت الخنساء: [الوافر]

يكُبُّون العِشَار لِمَنْ أتاهم إذا لم تُحْسِبِ المائةُ الوَليدَا

والذي يجعله بمعنى مُحاسب يحتج بقول قيس المجنون: [الطويل]

دعا المحْرِمون الله يستغفرونه بمكة شعْثًا كيْ تُمحَّى ذُنُوبُها

وناديتُ يا ربَّاهُ أوَّل سُؤْلَتِي لنفْسى لَيلَى ثم أنتَ حَسيبُها

فمعناه أنت محاسبها على ظلمها. والذي يقول: عالما، يحتج بقول المخَبَّلِ السَّعْدي: [الطويل]

فلا تُدْخِلَنَّ الدَّهْرَ قَبْرَكَ حَوْبَةً يقُومُ بها يومًا عليكَ حسيبُ

أي محاسبك عليها عالم بظلمك. والذي قال مقتدرا، لم يحتج بشيء. قال أبو علي: والقولان الأولان صحيحان في الاشتقاق مع الرواية، والقولان الآخران لا يصحان في الاشتقاق، ألا تراه قال في تفسير بيت المخَبَّل السَّعدي: محاسبك عليها عالم بظلمك، فالحسيب في بيته المحاسب"[16]. إن هذا التفصيل، وتتبع المعاني، واعتماد منهج القياس والمقارنة، يعكس مكانة النحو في الدرس النقدي الأول، وفي تحديد أدبية النص لأنه محدد المعاني وضابطها.

ويُعنى النحو أيضا ببيان معاني الألفاظ في علاقتها بالحروف وأصلها في الاستعمال، ويفرق بين الحرف الدال على معنى والحرف غير الدال على معنى: "ألا ترى أن كاف كَمْ، ولام لَمْ، إذا فارقتهما الميم لم يُعرف لهما معنى ولم يَصْلُحْ أن يتصلا بشيء من اللفظ؟ والكاف واللام اللتان أصلهما الانفراد ليستا كذلك، لأنك إذا قلت: كزيدٍ ولعمرٍو، ثم بدا لك أن تُخْرِج الكاف واللام عن هذين الاسمين، صلح ذلك ولم يكن فيه مشقَّة وأدخلتها على أيّ الأسماء شئت"[17]. فالنقد اللغوي لم يغفل أدنى المسائل لما لها من أثير في المعنى والأدبية.

وتعرض الثعالبي لأسلوب التعجب وصيغه، فأقر ألا تدخل ألف التعجب على صيغة "أفعل" ومثاله ما جاء في قول المتنبي [من البسيط]:

"لأنت أسود في عيني من الظلم

وألف التعجب لا تدخل على أفعل، وإنما يقال: أشد سوادا وحمرة وخضرة"[18]. ثم توقع أخطاء ممكنة في عدم التمييز بين اسم الموصول المخصص للعاقل واسم الموصول المخصص لغير العاقل، ومنه قول جرير: [من البسيط]:

"يا حبذا جبل الريّان من جبلٍ وحبَّذا ساكن الريان من كانا

قال الفرزدق: ولو كان ساكنه قرودا؟ فقال له جرير: لو أردت هذا لقلت ما كانا ولم اقل من كانا"[19]. ولم يكتف الثعالبي بهذه المسائل اللغوية بل ذكر للمتنبي استعماله صيغ جموع غريبة لم تألفها العرب، فقال: "ومن الجموع الغريبة التي يوردها قوله في جمع الأرض [الوافر]:

أُروضُ الناس من ترب وخوفٍ وأرضُ أبي شجاعٍ من أمانِ

... والكلام إذا لم يتناسب زيفته جهابذته، وبهرجته نقاده"[20]، فهو وإن لم يصرح بخطئها فقد أشار إلى غرابتها وخروجها عن الذوق.

وذكر المعري أخطاء صيغ الجمع الناتجة عن تغيير الحركات: "قلتَ في هذه القصيدة: السُّبْدِ في بعض قوافيها، فإنك كنت أردت جمع سُبَدِ وهو طائر، فإن فُعَلاً لا يجمع على ذلك؛ وإن كنت سكَّنت الباء فقد أسأت لأن تسكين الفتحة غير معروف، ولا حجة لك في قول "الأخطل": [الطويل]

وما كل مغبون إذا سلْف صفقةً براجعِ ما قد فاتَهُ برَدادِ

... لأن هذه شواذ"[21]، والشاذ في اللغة لا يُتّخذ مرجعا يُعوّض القاعدة.

ومن أشنع الأخطاء التي عيب بها أبو الطيب المتنبي توظيفه ألفاظ السوقة والعامة، ألفاظ غير فصيحة، تحط من الأدبية: "ومنها الركاكة والسفسفة بألفاظ العامة والسوقة ومعانيهم"... وقوله من [الكامل]:

فكأنما حسب الأسنة حلوة أو ظنها البرني والآزاذا

قال الصاحب: إذا جمع السكر إلى البرني والأزاذ تم الأمر."[22] فتوظيف الألفاظ العامية في اللغة الفصحى ينزل بأدبية النصوص ويشوه الفصاحة العربية.

ولم تتوقف تدخلات النحاة عند كشف الأخطاء، بل فسروا بعض الظواهر المشكلة على الفهم أو التي يتبادر إلى الأذهان خطؤها: "وقالوا في المثل: "لم يجرم من فُزْدَ له" – يريدون: فُصِد له، فسكنوا الصاد على لغة ربيعة ثم أبدلوا منها الزاي"[23] فتتبعوا تطور اللغة، ورصدوا التغييرات والاختلافات الثقافية التي أنتجتها القبائل.

ونظر النحاة لظاهرة الضرورة النحوية بالمراجعات المطبقة على النصوص الشعرية وإقرار القواعد النحوية وتفعيلها، فتناولوا مسألة العامل، يقول المعري: "مثل الفعلين الأول والثاني يجتمعان على طلب العمل في الاسم فيكون العمل والقوة للثاني لأنه أقرب وعلى ذلك ورد كلام العرب، وبه أخذ أصحاب النظر من أهل البصرة"[24]. فعالج المسألة نحويا ومعنويا.

ميزت المصادر بين الأفعال المتعدية إلى مفعولين من تلك التي تتعدى إلى مفعول واحد أو التي تتم فيها التعدية بحرف واحد، فـ: "الفعل المتعدي إلى مفعولين ولا يجوز الاقتصار على أحدهما مثل: ظننت وخِلت وبابها... ومنهم من هو كالفعل الذي يتعدى إلى مفعولين ويجوز الاقتصار على أحدهما دون الآخر، مثل أعطيت وكسوت ... وأما الفعل الذي يتعدى إلى مفعول واحد فمثله كثير ... الفعل الذي لا يتعدى إلى مفعول، مثل قام وقعد، وإنما هو مقصور على فاعله لا غير. وفعل لا يصل إلى العمل إلا بحرف جر مثل مررت وبابها... ومن الأفعال ما له فاعل لا يظهر، وذلك فعل التعجب في قولك: ما أحسن زيدا... فهو بمنزلة كان وأخواتها تعمل في فاعل ومفعول وهما لعين واحدة"[25].

وفسرت المصادر بعض الاستعمالات النحوية وشبهتها بمحسوسات من واقع المتلقي تقرب المعنى، وتكشف علمية أهل الأدب وقدرتهم النحوية والنقدية تنظيرا وتطبيقا. فالأساس لسلامة الأدب وصحته تأصيل قواعد اللغة خاصة وأن العرب قد ابتعدوا عن صفاء اللغة حين لم تكن في حاجة إلى تنظير أو مراجعة، وانصرفوا إلى مستجدات الحياة متأثرين بالثقافات الوافدة، ذات اللهجات المختلفة التي شوهت الأصل نتيجة جهل المستخدمين أو عن قصد في ظل صراع الحضارات والثقافات.

3 – ما يجوز في اللغة:

الضرورة النحوية في الشعر هي إجازة تتيح الخروج عن القواعد اللغوية في حدود ضيقة، ولا تعد أخطاء. ومنها قصر الممدود الذي لا يقبل في غير الشعر، فقد: "قال النمر بن تولب: [الطويل]

يَسُرُّ الفَتَى طُولُ السَّلَامَةِ وَالْبقَا فَكَيْفَ يرَى طُولَ السَّلَامَةِ يَفْعَلُ

... قصر البقاء ضرورة، والشاعر إذا اضطر أن يُقصُر الممدود، وليس له أن يمُدَّ المقصور، وذلك أن الممدود قبل آخره ألف زائدة، فإذا احتاج حذفها لأنها زائدة، فإذا حذفها ردّ الشيء إلى أصله، ولو مدّ المقصور لكان قد زاد في الشيء ما ليس منه"[26]. ثم يفسر الممكن والممتنع المتعلق بالظاهرة عامة حتى تصبح مرجعا وقاعدة تضبط الاستعمال.

ومن الإجازات ذكر المبرد انصراف ما لا ينصرف، فقال: "وكل شيء لا ينصرف فصرفه في الشعر جائز"[27]. لكنه اقتصر على ذكر الظاهرة دون تبريرها فنيا، لأن السياق غير نحوي بالأساس.

وأجاز المعري تحريك الساكن للضرورة الشعرية فقال: "مثل الساكن إذا حُرك لإقامة الوزن كما قال زُهير: [البسيط]

لم يُنظرْ به الحَشَكُ

وإنما هو الحَشْكُ"[28] فاستقامة الوزن العروضي تبيح تحريك الساكن، وتسبق سلامة بعض قواعد النحو. كما أجاز تسكين المتحرك: "فكان مثله مثل مُتحرّك من الحروف سُكّن كما قال الراجز: [الرجز]

وَرْدَ عليه طالبُ الحاجاتِ

وهذا قليل لأنه سكّن الفتحة. وإنما شبهته بالمفتوح الذي يُسكّن، ولم أشبّهه بالمضموم والمكسور لأن من شأن ربيعة أن تُسكن ما كان كذلك من الأسماء والأفعال ما لم يكن المتحرك بضم أو كسر في الطرف، فيقولون كَرْمَ، أي كَرُمَ وعَلْمَ أي عَلِمَ وقياس لغتهم أن يقولوا: كَبْدُ وكَتْفُ في الكَبِدِ والكَتِفِ"[29]. فيمرّ من الاستعمال الفني للغة إلى الاستعمال العامي توضيحا وتبريرا.

وتجيز كثرة التداول الجمع بين حرفين وهو ما يعرف "الوصل" ومنه قول المتنبي: [البسيط]

حتَّامَ نَحْنُ نُسَارِي النَّجْمَ في الظُّلَمِ وَمَا سَرَاهُ عَلَى خُفٍّ وَلَا قَدَمِ؟

"حتَّام" أي إلى متى، والأصل: "حتّى ما" فحذف الألف من "ما" وجعل مع حتى بمنزلة اسم واحد، لكثرة الاستعمال، وكذلك: "بم" و"فيم" و"عم" و"علام" هذا في الاستفهام وفي الخبر لا يحذف الألف"[30]. فالمعري ينقل الظاهرة، ويبين حدودها وصوابها وخطأها.

ومن الضرورات الشعرية مستحب، يرفع أدبية النص، قبله النحاة وأثنوا على طرافته، "قال الفرزدق يعني يزيد بن المهلب: [الكامل]

وإذا الرِّجالُ رَأَوْا يزيدَ رَأَيْتهُمْ خُضَّعَ الرِّقابِ نواكِسَ الأبْصارِ

وفي هذا البيت شيء يستطرفه النحويون، وهو أنهم لا يجمعون ما كان من فاعل نعتا على فواعل؛ لئلا يلتبس بالمؤنث؛ لا يقولون ضارب وضوارب، وقاتل وقواتل، لأنهم يقولون في جمع ضاربة ضوارب، وقاتلة قواتل، ولم يأت ذلك إلا في حرفين أحدهما في جمع فارس وفوارس؛ لأن هذا مما لا يُستعمل في النساء فأَمِنُوا الالتباس، ويقولون في المثل: "هو هالك في الهوالك"، فأجروه على أصله لكثرة الاستعمال لأنه مثل، فلما احتاج الفرزدق لضرورة الشعر أجراه على أصله فقال: "نواكس الأبصار" ولا يكون مثل هذا أبدا إلا في ضرورة"[31]، فأباحت الضرورة استعمال الأصل رغم تواضع النحاة على خلافه تجنبا لإشكال المعنى.

ومن الإجازات ما ارتبط بالمقام: مقام الهزل الذي يسمح بالأخطاء النحوية لأنها من العوامل المحققة للهزل، "وقد يستملح اللحن في الجواري والإماء وذوات الحداثة من النساء، لأنه يجري مجرى الغرارة منهن وقلة التجربة. وفي ذلك يقول الشاعر: [الخفيف]

وحديث ألذه هو مما تشتهيه النفوس يوزن وزنا

منطقٌ صائبٌ وتلحن أحيا نا وخير الحديث ما كان لحنا"[32].

وهو ما يعكس انطباعا عاطفيا غير علمي، يرتبط بمقام هزلي غير رسمي.

والتزمت الإجازات الضبط، فلا يمكن الخروج عن حدودها التي أقرها النحاة والنقاد، فسُمح للشاعر "إذا احتاج إلى قلب الهمزة قلبها إن كانت الهمزة مكسورة جعلها ياء، أو ساكنة جعلها على حركة ما قبلها، وإن كانت مفتوحة وقبلها فتحة جعلها ألفا، وإن كانت مفتوحة وقبلها كسرة جعلها ياء، وإن كانت قبلها ضمة جعلها واوا"[33].

ومن الضرورات المضبوطة التي يلجأ إليها الشاعر للضرورة الشعرية، والتي تلحق اللغة تحريك السواكن. والقاعدة أن تبدل حركة الساكن بمثل حركة ما قبلها يقول المبرد: "ولكن الشاعر إذا احتاج إلى الحركة أتبع الحرف المتحرك الذي يليه الساكن ما يشاكله، فحرّك الساكن بتلك الحركة، قال عبد مناف بن ربعٍ الهُذليّ: [البسيط]

إذا تجاوَبَ نوْح قامَتَا معهُ ضَرْبًا أَليمًا بِسِبْتٍ يلْعَجُ الجِلِدَا

يريد "الجِلْدَ" فهذا مُطرد.

ومن مذاهبهم المطردة في الشعر أن يلقوا على الساكن الذي يَسْكُن ما بعده للتقييد حركة الإعراب. كما قال الراجز: [الرجز]

أنا ابنُ ماويّةَ إذْ جدَّ النقُرْ

يريد "النقُرُ" يا فتى وهو النقْرُ بالخيل، فلما أسكن الراء ألقى حركتها على الساكن الذي قبلها"[34]. ذلك ما تفرضه الصرامة الشديدة لقواعد الشعر الفنية.

ومن الإجازات النحوية عند الشعراء المشهورين، تداخل الكلام، وعدم انتظامه ما يمكن أن يشكل المعنى، ويمنع الوقع، ومنه تخريجات الفرزدق الفنية؛ "كان يداخل الكلام، وكان ذلك يعجب أصحاب النحو، من ذلك قوله يمدح هشام بن إسماعيل المخزومي خال هشام بن عبد الملك: [من الطويل]

وأصْبَحَ ما في النَّاس إلا مُمَلَّكَا أبو أمِّه حيٌّ أبوهُ يقارِبُهْ"[35].

رغم أن الأصل في الكلام أن يكون منتظما خاضعا للتراتبية المنطقية الأيسر. فقد يتحوّل التّوعير إلى مظهر من مظاهر الإجادة والتّحسين. ويكشف القدرات الفنية العليا للشاعر، فيرتقي به في سلم الشعر الشعراء.

وتطرق المعري أيضا إلى ضرورة شعرية أخرى، وهي فك الإدغام: "مثل المدغم أظهرت الضرورة ما عنده، كما قال "العجّاج": [لرجز]

إنَّ بنيَّ لَغِلامٌ زَهَدَه ما لَي في صدورهم من مؤدَدَه[36].

وقد تقتضي الضرورة الشعرية التصرف في الأسماء الناقصة كغيرها من الأسماء "وكان مثلهم مثل المعتلات نحو قاض وغاز يصيران في الضرورة كصحاح الأسماء، وذلك بمشقة ليست بالخافية، كما قال الراجز: [الرجز]

قد عجبتْ مني ومن يعَيْليا لما رأتْني خَلَقًا مُقْلَولِيا"[37].

وقد يعامل المذكر معاملة المؤنث إذا اقتضت الضرورة الشعرية ذلك، ويجوز العكس، فيعامل المؤنث معاملة المذكر: "فيكون مثله مثل المذكّر من الأسماء إذا أُنّث للضرورة كما قال القائل: [الوافر]

وَحَمَّالُ المِئِينَ إذا ألحّتْ بنا الحدثانُ والأَنِفُ الغيورُ

... مثل المؤنث إذا ذكر عند الحاجة، كما قال "عامر بن جُوين الطائي" [المتقارب]

فلا دِيمةٌ ودقَتْ ودْقَها ولا أرضَ أبقَلَ إبقالَها"[38].

ويمكن لهذه المعاملة أن تشمل كلام العرب من الأمثلة السائرة التي جرت على نسق ثابت، فلا تتغير صيغتها بتبدل المقام، وتحافظ على بنيتها الأصل، ولا تدخل في أخطاء النحو: "وكذلك تجري أمثال العرب: يُكنّون فيها بالاسم عن جميع الأسماء، مثال ذلك أن يقول القائل: [الوافر]

فلا تَشْلَلْ يدٌ فتكتْ بِعَمْرِو فَإِنَّكَ لن تَذِلَّ ولن تُضاما

يجوز أن يرى الرجل رجلا قد فتك بمن اسمه حسان أو عطارد أو غير ذلك، فيتمثل بهذا البيت فيكون "عمرو" فيه واقعا على جميع من يتمثل له به ... ويضعون في هذا الباب المؤنث موضع المذكر، والمذكر موضع المؤنث، فيقولون للرجل: أطِرَّى فإنك ناعلة، والصيف ضيعتِ اللبن... وإذا أرادوا أن يخبروا بأن المرأة كانت تفعل الخير ثم هلكت فانقطع ما كانت تفعله، جاز أن يقولوا: ذهب الخير مع "عمرو بن حُمَمَة""[39]. فالشاهد كما المثل، يحافظ ضرورة على بنيته الأصلية التي تحدده جنسا أدبيا ثابتا، وإن خالف المقام أحيانا لا يعتبر عيبا.

لئن حاول النقد اللغوي في جزء كبير منه ضبط قواعد اللغة العربية بكشف مواطن الأخطاء في الأدب وشرحها، تأكيدا لمناعة اللسان، ورقي منزلته، فإنه حرص أيضا على تبيان الإجازات الممكنة في الشعر وشروطها. لكنه اتخذ الإغراب اللغوي مقياسا نقديا أحيانا، "وقال يزدان المتطبب أن أبا العتاهية أشعر الناس لقوله: [الخفيف]

فتنفست ثم قلت نعم حبا م جرى في العروق عرقا فعرقا

فقال له بعض الأدباء إنما صار أشعر الناس عندك من طريق المحبسة والعروق"[40]، وهو موقف يعكس تباين وجهات النظر الفنية لا النحوية. وحاول النقد اللغوي حفظ أصول اللغة من خلال الشعر فـ" لولا شعر الفرزدق لذهب ثلث لغة العرب"[41]. يعكس هذا الاختلاف الشديد في بيان قيمة النقد اللغوي مدحا وذما، واقع النقد الأدبي وصراعه بين الضبط العلمي الصارم والغاية الفنية والمعنوية، وبيان درجات الأدباء والشعراء، فيرفع وضيعا ويخفض رفيعا، وقد ينقلب علّة إذا ألغى المرونة فحال دون الأدبية ومسارها. فشرط النحو الاعتدال حتى لا يتجاوز الصرامة العلمية المتكلّسة التي لا توافق مرونة الأدب. وإجمالا، فلا أدبية للنصوص دون الالتزام بقواعد النحو لأنه يفسد المعنى ويعطل الوقع، فيعد القصور والإفراط معيب في كل حال. ويرفض عبد القاهر الجرجاني الطرح الذي يغني فيه قليل النحو عن كثيره، فيقول: "وليس بين هاتين المنزلتين واسطة يكون استعمال النحو فيها مذموما. وهكذا القول في كل كلام، وذلك أن إصلاح الكلام الأول بإجرائه على حكم

النحو، لا يُغني عنه في الكلام الثاني والثالث، حتى يُتوهم أن حصول النحو في جملة واحدة من قصيدة أو رسالة يُصلح سائر الجمل، وحتى يكون إفراد كل جملة بحكمها منه تكريرا له وتكثيرا لأجزائه، فيكون مَثَلُهُ مثل زيادة أجزاء الملح على قدر الكفاية"[42]. فمزية النحو أن يكون عاما يشمل الأثر جميعه. ولا يعني ذلك أن الإجماع حاصل في قواعد النحو، بل الاختلاف حقيقة تؤكده مدرستي الكوفة والبصرة، وأثرهما في المجال الإنشائي والنقدي.

قامت المدونة غالبا على مبدأ تطبيقي يفسر الشاهد، دون تنظير لغوي، ويعود هذا أساسا إلى أن المدونة منوعة وغير نحوية بالأساس. نهتم من خلالها بظاهرة النقد الأدبي التي لم تستقل بعد عن الظاهرة النحوية، والتي لم تمثل إشكالا عند الشعراء المؤسسين لقربهم من أصول اللغة وسلامة الطبع. لكنها طُرحت حين ضعفت هذه الصلة تأثرا بعوامل حضارية والثقافية... وأصبحت مبحثا نقديا، لا ينفي وعي النحاة بالأبعاد الفنية؛ "إذ أن هناك عددا غير قليل منهم نظر إلى الشعر من زاوية فنية واضحة، وحاول الفصل بين الحكم اللغوي والحكم الفني، واجتهد في التذوق وإصدار ملاحظات وأحكام تتصل بالقيم الأسلوبية أو التعبيرية للشعر"[43]. لكن تبقى هذه النظرة محدودة، إذ غلب طابع التقعيد والاختصاص محاولة الانفتاح على الفني.

رفض النقد الأخطاء النحوية لأثرها السلبي على الأدبية. وأساس هذا الرفض علمي غير متعصب، لا يفاضل بين القديم والمحدث، ويقر بامتداد الإشكالية زمانا ومكانا. ولأهميتها تقاطعت مع غير كتب اللغة، فكشفت تحكم النحو في النقد في مراحل النشأة خاصة. وهو دليل على استفحال ظاهرة الأخطاء النحوية عند المبدعين، يقول عبد العزيز الجرجاني: "ودونك هذه الدواوين الجاهلية والإسلامية فانظر هل تجد فيها قصيدة تسلم من بيت أو أكثر لا يمكن لعائب القدح فيه؛ إما في لفظه ونظمه، أو ترتيبه وتقسيمه، أو معناه، أو إعرابه؟ ولولا أن أهل الجاهلية جدوا بالتقدم، واعتقد الناس فيهم أنهم القدوة، والأعلام والحجة، لوجدت كثيرا من أشعارهم معيبة مسترذلة"[44]. فالاهتمام بالظاهرة النحوية يعكس وعيا بتفاصيلها ودقائقها مقياسا أساسيا في تقييم الأعمال الأدبية في مرحلة تاريخية تأثرت بالوافد، وضعف فيها الطبع بعد أن كان في الزمن الأول فاصلا بين الصحة والخطأ لقربه من صفاء اللغة ومنبعها الأول. وأدى ذلك إلى التقنين الذي قتل الجانب الذاتي: "وقد جعلهم ذلك يتغافلون عن طبيعة الجانب الانفعالي الذي تتشكل على أساسه لغة الشعر، ويتجاهلون ما في اللغة الشعرية ذاتها، من جوانب فردية خاصة، لا تخضع لكل ما فرضوه على اللغة من أطر ثابتة عامة"[45]، همّشت الأدب. واستبعدت تباعا المقاييس اللغوية من النقد في مراحل متقدمة، حيث اقتصر النقد على الفني فقط، "ونحن لا نقصد بتلك المقاييس قواعد النحو فهذه لا شأن لها بالنقد لأن النقد لا ينظر في الصحة والخطأ كما يفعل النحو، وإنما يعدو ذلك إلى الجودة وعدمها"[46]، فتحديد الموضوعات وقصر النحو على جوانب محددة، أعطى مجالا أفسح للنقد: "وبهذا لم تعد قواعد النحو لدى عبد القاهر جافة مقصورة على الإعراب كعهدنا بها، وإنما أضحت من وسائل التصوير والصياغة. ومقياسا يهتدي به في البراعة ويتفاوت في التسابق فيه الشعراء"[47]. فالنحو وإن كان في جانب منه جامدا، فإنه لا ينفي الإبداع حين يتصل بالجوانب الفنية كالبلاغة. وحولت الإيجازات النحوية صرامة النحو مرونة خلاقة متى توفرت الطاقة الإبداعية فـ "النحو إذن جزء أساسي من ذكاء الشاعر وفطنته وروعته، وليس جانبا خارجيا ولا طلاء يطلى به المعنى، النحو جزء أساسي مما نسميه نشاط الكلمات فعالا ومبدعا فمن الممكن أن تقول إن الشعراء يتخلون عن أنظمة نحوية كثيرة ممكنة ويصعدون إلى نظام نحوي لا يمكن الغض منه

ما دمنا حريصين على أن نقرأ الشعر قراءة دقيقة"[48]. ولا يكتفي بالتنظير لظاهرة الإبداع في النحو بل يقدم دليلا إجرائيا يظهر فيها النحو مجالا فنيا، فيرى أن "قضية الأطلال هي قضية نظام لغوي قد يقوم على الحذف كما يقوم على ظواهر أخرى"[49]، فيصبح النحو تشكلا ماديا ومعنويا ذا بعد فني دلالي إيحائي، يشكل الصورة الفنية، ويحول المعاني. ويصبح خروج النحو عمليا عن القواعد النظرية، إقرارا باستحالة ضبط الفن علميا لأنه مشروع ذاتي قائم على الطبع والخيال إنشاء والذوق الجمعي تقبلا.

الهوامش:

[1] – التوحيدي (أبو حيان)، البصائر والذخائر، تحقيق وداد القاضي، بيروت، دار صادر، ط 1، 1408 هـ / 1988 م، ج 6، ص 50.

[2] – الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، مطبعة المدني المؤسسة السعودية بمصر، ط 7، 1418 هـ / 1998 م، ج 2، ص 219.

[3] – ابن هشام (أبو محمد عبد الملك المعافري)، السيرة النبوية، تحقيق طه عبد الرؤوف سعيد، بيروت، دار الجيل، 1975، ج 1، ص 70.

[4] – نفسه، ج 1، ص 70.

[5] – الجرجاني (أبوبكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد)، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، القاهرة، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مطبعة المدني المؤسسة السعودية بمصر، ص 84.

[6] – ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم)، أدب الكاتب، تحقيق محمد الدالي، بيروت مؤسسة الرسالة، 1981 م، ص 419.

[7] – المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد)، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المملكة العربية السعودية، وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد، 1998 م، ج 1، ص ص 83 – 84.

[8] – نفسه، ج 1، ص 84.

[9] – نفسه، ج 1، ص 349.

[10] – نفسه، ج 2، ص 257.

[11] – التوحيدي (أبو حيان)، البصائر والذخائر، ج 2، ص 222.

[12] – ابن عبد ربه (أحمد بن محمد)، العقد الفريد، تحقيق محمد سعيد العريان، القاهرة، مصر، المكتبة التجارية الكبرى، ط 2، 1372 هـ / 1953 م، ج2، ص 277.

[13] – المعري (أبو العلاء)، رسالة الغفران، تحقيق عائشة عبد الرحمن بنت الشاطئ، دار المعارف، ط 9، ص ص 254– 255.

[14] – التوحيدي (أبو حيان)، البصائر والذخائر، ج 4، ص 87.

[15] – المعري (أبو العلاء)، شرح ديوان أبي الطيب المتنبي معجز أحمد، تحقيق عبد المجيد دياب، دار المعارف، ط 2، 1413 هـ / 1992 م، ج 2، ص54.

[16] – القالي (أبو علي إسماعيل بن القاسم البغدادي)، كتاب الأمالي، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية، ج 2، ص262 – 263.

[17] – المعري (ابو العلاء)، رسالة الصاهل والشاحج، تحقيق عائشة عبد الرحمن بنت الشاطئ، دار المعارف، ط 2، 1404 هـ / 1984 م، ص 418.

[18] – الثعالبي النيسابوري (أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل)، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق مفيد محمد قميحة، لبنان بيروت، دار الكتب العلمية، ط 1، 1403 هـ / 1983 م، ج 1، ص 194.

[19] – نفسه، ج 1، ص 227.

[20] – نفسه، ج 1، ص ص 198–199.

[21] – المعري (أبو العلاء)، رسالة الغفران، ص ص 311–312.

[22] – الثعالبي (أبو منصور عبد الملك)، يتيمة الدهر، ج 1، ص ص 199– 201.

[23] – المعري (أبو العلاء)، رسالة الصاهل والشاحج، ص ص 124– 125.

[24] – نفسه، ص 423.

[25] – نفسه، ص 424.

[26] – المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد)، الكامل في اللغة والأدب، ج 1، ص ص 281 – 282.

[27] – نفسه، ج 1، ص 320.

[28] – المعري (أبو العلاء)، رسالة الصاهل والشاحج، ص 439.

[29] – نفسه، ص ص 439 – 440.

[30] – المعري (أبو العلاء)، شرح ديوان أبي الطيب المتنبي معجز أحمد، ج 4، ص 238.

[31] – المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد)، الكامل في اللغة والأدب، ج 2، ص 85.

[32] – ابن جعفر (أبو الفرج قدامة)، نقد النثر، ص 162. كتاب نقد النثر، تحقيق طه حسين، عبد الحميد العبادي، القاهرة: المطبعة الأميرية ببولاق، 1941 م، ص 162.

[33] – المبرد (أبو العباس وحود بن يزيد)، الكامل في اللغة والادب، ج 2، ص ص 128 – 129.

[34] – نفسه، ج 2، ص ص 181–182.

[35] – الأصفهاني (أبو الفرج)، كتاب الأغاني، تحقيق إحسان عباس، إبراهيم السعافين، بكر عباس، بيروت، دار صادر، ط 3، 1429 هـ / 2008م، ج 21، ص 215.

[36] – المعري (أبو العلاء)، رسالة الصاهل والشاحج، ص ص 435 – 436.

[37] – نفسه، ص 436.

[38] – نفسه، ص 437.

[39] – المعري (أبو العلاء)، رسالة الغفران، ص 407.

[40] – الأصبهاني (الراغب)، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، تحقيق إبراهيم زيدان، الفجالة، مصر، مطبعة الهلال، 1902 م، ص 46.

[41] – الأصفهاني (أبو الفرج)، كتاب الأغاني، ج 21، ص 277.

[42] – الجرجاني (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد)، أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، القاهرة: مطبعة المدني، جدة: دار المدني، ص72.

[43] – عصفور (جابر)، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط 3، 1992 م، ص ص 114 – 115.

[44] – الجرجاني (علي بن عبد العزيز)، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، صيدا، بيروت: المكتبة العصرية، ط1، 2006م / 1427هـ ، ص 14.

[45] – عصفور (جابر)، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 120.

[46]– مندور (محمد)، النقد المنهجي عند العرب منهج البحث في الأدب واللغة، القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر، 1996م، ص 386.

[47] – هلال (محمد غنيمي)، النقد الأدبي الحديث، مصر، شركة نهضة مصر للطباعة والتوزيع، 2004، ص 265.

[48] – ناصف (مصطفى)، قراءة في دلائل الإعجاز، فصول، المجلد 1، العدد 3، أبريل 1981، ص 36.

[49] – نفسه، ص 37.