الضرورة الشعرية بين الخطأ اللغـوي والوظيفة الجمالية

د. ليلى شعبان رضوان

الأستاذ بكلية الآداب
جامعة الإمام عبد الرحمن بن فيصل

• حصلت على درجة الماجستير من كلية الآداب بجامعة تشرين، وكانت أطروحتها بعنوان (ابن خلدون ناقدًا).
• حصلت على درجة الدكتوراه من كلية الآداب بجامعة البعث، وكانت أطروحتها بعنوان (جهود بيئة القيروان النقدية في القرن الخامس الهجري).

E : lrodwan@iau.edu.sa

د. نوال عبد الرحمن الحسين

الأستاذ المساعد بكلية الآداب
جامعة الإمام عبد الرحمن بن فيصل

• حصلت على درجة الماجستير من كلية الآداب بجامعة الملك فيصل، وكانت أطروحتها بعنوان (العلل النحوية في مرفوعات الأسماء ومنصوباتها ومجروراتها).

• حصلت على درجة الدكتوراه من كلية الآداب بجامعة الملك فيصل، وكانت أطروحته بعنوان (المسائل النحوية في شرح ديوان الحماسة للخطيب التبريزي).

E : nahussain@iau.edu.sa

الملخص

موضوع البحث: يدرس البحث الضرورة الشعرية من حيث علاقتها بالمرجعية اللغوية من جهة، وعلاقتها بالخصوصية التي يتعامل بها الشاعر مع اللغة التي يعبر بها عن انفعالاته من جهة أخرى، وهو في معرض التعبير عن حالة شعورية ما، يتمرد على معايير النحو على وعي واختيار منه، فتتولد ظاهرة أسلوبية تميز لغة الشعر، وتستجيب لدواعي النفس وهواجسها وانفعالاتها. ولعل هذا ما أسهم في بروز ظاهرة فنية ذات بعد جمالي تستجيب لرؤية الشاعر، وتعد مظهرًا لتفرده، وتشريعًا للغته، وأحد محددات خصوصيته.

أهداف البحث: يهدف البحث إلى دراسة البعد الفني للضرورة، وتلمس مواضع الجمال فيها بغية تجلية وجوه جمال التعبير الفني، الذي ينتج من خلال معرفة الشاعر بما تتيحه اللغة له من حرية التحرك ضمنها.

منهج البحث: المنهج الوصفي التحليلي والإفادة من المنهج التاريخي ومن بعض معطيات منهج التلقي.

أهم النتائج: الضرورة الشعرية المقبولة هي التي لا يمكن أن يُلتمس لها وجه، ولا تدفع لتمحل الأعذار للشاعر.

التوصيات: تلمس أوجه الجمال في اللغة العربية، فلم يقل الشعراء العرب الكبار قولًا، إلا وحمل معنى يستفز القارئ إلى دراسات لا تكاد تنفد. والفصل بين مستويات اللغة في التقعيد، والنظر إلى الشعرعلى أنه مستوى معين ينفرد بخصائص تركيبية مميزة لاختلاف ظروف صياغته.

الكلمات المفتاحية: الانحراف – الخروج – الوظيفة الجمالية – الشعر – الفن.

المقدمة

يُعنى البحث بدراسة مفهوم الضرورة الشعرية، وما يمكن أن تخرج إليه من تعابير جمالية، ما كانت لتتحقق لولا هذا الخروج. ونعني بها الضرورات التي أنتجتها إمارة الكلام التي أتاحت للشاعر التصرف بفنون القول، التي لا تعني الخطأ، بل تعني التعبير ضمن مساحة الحرية التي أتاحتها اللغة للشاعر، فركبها ليعبر عن موقف ما عصف به.

ومن هنا تتحدد إشكالية البحث في دراسة الضرورة من حيث كونها وجهًا من وجوه التعبير، يخرج فيها الشاعر عن القاعدة النحوية مختارًا، أو منساقًا إليها من خلال الموقف الذي يعانيه، ويقوم بتشكيل المعنى المراد، الذي قد يقصر عن تمامه فيما لو بقيت اللغة الأدبية متساوقة مع المستوى النمطي العام للغة. وفي هذا عود على مفهوم النص الموازي، لالتقاط اللحظات التي كونت ذلك الموقف. وهذا يعني أن الشاعر في موقف ما، قد يمتلك حرية خلق لغته الخاصة.

وهدفنا دراسة البعد الفني للضرورة، بوصفها خاصة من خواص اللغة الشعرية، وتلمس مواضع الجمال التي خلقها السياق العام، والحالة الشعورية التي استبدت بالشاعر لحظة التعبير، الأمر الذي يجعل العملية الشعرية نتاج الوعي المطلق، كما يهدف إلى إبراز سلطة الشاعر في التراث العربي؛ الذي وجه المتلقي لتمحل الأعذار لما يقول غير عابئ بردة فعله.

ونقوم تحقيقًا لهدفنا من البحث استقراء نماذج شعرية أسهمت في توضيح رؤية الشاعر من جهة، وانسجمت مع مفهوم الشعرية الحديثة من جهة أخرى، وعدها اللغويون أخطاء وخروجًا عن قواعد اللغة، وإبراز دور السياق في تحديد جماليتها وفنيتها لدى انفكاكها من القيود التي ترسف فيها.

وقد اخترنا المنهج الوصفي التحليلي، وأفدنا من المنهج التاريخي ومن بعض

معطيات منهج التلقي، وهذا يعيننا في تحديد خصائص الظاهرة ووصف طبيعتها ونوعية العلاقة بين متغيراتها وأسبابها واتجاهاتها وما إلى ذلك من جوانب تدور حول سبر أغوار الظاهرة، والتعرف إلى حقيقتها.

وكان لاختيار البحث بتواشجه مع النحو أهمية في جسر التباعد بين المختصين بالأدب والمختصين بالنحو، لنؤكد تكامل علوم اللغة العربية، وتناغمها.

واتساقًا مع هذا الفهم للضرورة لابد من الوقوف على آراء النحاة واللغويين والنقاد الذين جعلوا منها حقًّا للشاعر سواء في القديم أم الحديث، مع توضيح اختلافاتهم حول هذا الموضوع. ثم نشفع البحث بدراسة تطبيقية تتناول التشكيل الجمالي في أشعار رميت بالضرورة، لننهي البحث بخاتمة تلخص نتائجه.

ولم أعثر على دراسة في الموضوع، تتبع الوظيفة الجمالية للضرورة الشعرية، فلعلها تكون دراسة تفتح أبوابًا لدراسات أوسع في الاتجاه عينه.

الضرورة الشعرية لدى بعض النحاة المتقدمين:

لقد دُرست الضرورة الشعرية من زوايا متعددة؛ كان للغويين والنحويين فيها اليد الطولى، فدرسوها من زاوية الاستعمال اللغوي والخروج عليه، والمباح أو والمحظور منه، فخطأوا الشعراء حينًا، وتمحلوا لهم الأعذار حينًا آخر، وكان من بين تلك المواقف ما يشير إلى التسليم بخصوصية اللغة الشعرية – وهذا ما يعنينا في بحثنا – وحق الشاعر في اختيار لغته التي تعبر عن موقفه الشعوري مادام المتلقي يريد منه التأثير في النفس وبلوغ الغاية القصوى. هذا الأمر دفع في النهاية إلى إبراز دور الشاعر وسلطته في تراثنا العربي، ومن ثم إفراد الشعر بعلم خاص وصناعة يعرفها أهل العلم بها.

لقد نظر النحويون واللغويون إلى تجارب الشعراء نظرة واحدة، وأوجبوا عليهم الخضوع لأعراف اللغة، فليس لهم حرية الخروج عما أُقِّر من قواعد في أشعارهم، وقد فات اللغويين التمييزُ بين التجارب الشعرية التي تخضع لمنطق

الفرادة والتميز استنادًا إلى قدرات المبدع وطبيعة تجربته. وبذلك أوجد أولئك النقاد من النحويين واللغويين نقدًا ينظر إلى الشعر لا من حيث عذوبته أو رقته أو جماله الفني، بل من حيث مخالفته للأصول التي هداهم استقراؤهم إليها في إعراب أو وزن أو قافية[١]. فأظهروا بعض ما وقع فيه الشعراء من أخطاء ومخالفات لمقاييس اللغة وأصول النحو، وسموها ضرورات، وعنوا بدراستها تحت أبواب متعددة أهمها ما أفرده سيبويه في الكتاب لـ«باب ما يحتمل الشعر» افتتحه بالقول: «اعلم أنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام»[٢]. ففتح قوله الباب واسعًا للتمييز بين لغة الشعر ولغة الكلام العادي مراعيًا التعبير الجمالي حين خص الشعر بمستوى في التعبير لا يبلغه فن آخر. وتفهم نحاة آخرون طبيعة اللغة الشعرية؛ فقلل الأخفش من وجود الضرورة وأباح للشعراء في كلامهم العادي ما لا يباح لغيرهم «لأن لسان الشاعر اعتاد الضرائر»[٣]، فلا تكاد توجد ضرورة «بل يوجد ما يسمى (لغة الشعراء) أو (لغة الشعر)»[٤]، وذهب ابن جني أبعد من هذا عندما عد الضرورة ليست موضع اضطرار دائمًا، ولا تستدعي التأويل والاعتذار[٥]، لأنها تكون برضا الشاعر لحاجات في نفسه قد لا يراها النحوي واللغوي، «فقد تدفع المغامرة الشاعر إلى التحدي، وهو اعتراف بحق الشاعر في أن يكون له لغته الخاصة، وبأن الشعر يمثل بالفعل هذا المستوى من اللغة»[٦] ونعني به المستوى الفني.

ونظر ابن عصفور الإشبيلي إلى الضرورة على أنها موضع اختيار فقال : «اعلم أن الشعر، ربما كان كلامًا موزونًا يخرجه الزيادة فيه والنقص عن صحة الوزن ويحيله

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، إبراهيم (ص٦٨).
(٢) الكتاب، سيبويه (١/ ٢٦).
(٣) شرح جمل الزجاجي – الشرح الكبير–، الإشبيلي (٢/ ٥٥٠).
(٤) لغة الشعر في تناول النحاة، عبد اللطيف (ص٩٣).
(٥) الخصائص، ابن جني (٣/ ٦٠-٦١) .
(٦) نظرية اللغة في النقد العربي، راضي (ص٦٥).

عن طريق الشعر، أجازت العرب فيه ما لا يجوز في الكلام، اضطروا إلى ذلك أو لم يضطروا، لأنه موضع أُلِّفَت فيه الضرائر»[١]، فهو يرى الشعر فنًا قوليًا منضبطًا، والقدماء أجازوا لأنفسهم الخروج عما أقرته القواعد بدافع الضرورة، ولكن كثرة تصرف الشعراء بلغتهم بتأثير الضرورة، أكسب اللغة الشعرية طابعًا خاصًا من حيث كونها لغة أُلِّفَت فيها الضرائر، ومن ثم تصرف الشعراء بلغتهم وفق مقتضيات التعبير عن مواقف تعرض لهم، وتحقق لهم التميز والتفرد سواء اضطروا إلى ذلك أم لم يضطروا، فحمل قوله مفهوم الحرية في ارتكاب الضرورة، وبناء عليه فالضرورة لا تعني دائمًا الاضطرار.

وأتى الشاطبي بما يقرب من هذا الفهم لطبيعة الشعر ولغته فقال: «قد يكون للمعنى عبارتان أو أكثر، واحدة يلزم فيها ضرورة، إلا أنها مطابقة لمقتضى الحال، ولا شك أنهم في هذه الحال يرجعون إلى الضرورة لأن اعتناءهم بالمعاني أشد من اعتنائهم بالألفاظ»[٢]، فالشاطبي يرى في الضرورة استجابة للموقف التعبيري الذي ينحو بالشاعر منحى يملك قياده طبعه وحسه، فيعبر ضمن الضرورة الشعرية، لأنه يجدها أكثر موافقة لمقتضى الحال. وفي هذا فهم عميق لدور الإحساس في الشعر، وهذا ما قصده من مطابقة الكلام لمقتضى الحال أي حال الشاعر نفسه، التي تعلو وتهبط وفق أحوالها النفسية التي قد تدفعه للخروج عن المقاييس والحدود اللغوية وغيرها.

ولم يخرج أبو حيان الأندلسي عن هذا الرأي، فجمع آراء النحاة في الضرورة وناقشها من خلال مواقفهم منها، واختصر موقفه منها بالتجاء الشاعر إليها، وحصرها بأبواب بعينها كالزيادة والنقص والتقديم والتأخير والبدل والزيادة لحركة[٣].

(١) ضرائر الشعر، الإشبيلي (ص ١٣).
(٢) خزانة الأدب، البغدادي (١/ ٣٣- ٣٤).
(٣) ينظر: ارتشاف الضرب، الأندلسي (ص ٢٣٧٧ وما بعدها).

تشي أقوال اللغويين السابقين أنهم فهموا الطبيعة الخاصة للغة الشعر، وأحسوا بخصوصيتها، وقبلوا مصطلح الضرورة اسمًا ومفهومًا، إلا أنهم لم يضمنوه مفهوم الاضطرار على مستوى الوزن والقافية، وربطوه بالموقف التعبيري للشاعر في لحظات الإبداع والتشكيل الفني.

فالضرورة ليست دائمًا أمرًا معيبًا، بل ربما كانت مظهرًا من مظاهر الاقتدار الفني، لأن تجاوز المعايير اللغوية التي تحكم استخدام اللغة، قد يحقق للغة الشعرية كثيرًا من سماتها الفنية. ولهذا حاول النحاة تخريجها وتأويلها تحت اسم الضرورة والجواز والرُّخَص والإباحة، التي اختصت بالشعر دون النثر لتفرده بالوزن والقافية، فتنسيق القوافي اللازمة في الشعر التي لا تُستوفَى الصناعة إلا بهما، قد تدفع الشعراء إلى «عسف اللغة بفنون الحيلة»[١] ليستقيم لهم التعبير عما تجنُّه صدورهم، ويجول في خواطرهم. وإذا ما عددنا الضرورة أسلوبًا خاصًا أو خطأً مقصودًا فلا بد أن يؤدي قيمة دلالية جديدة، وهذا مرتكز البحث.

الضرورة الشعرية في الدراسات المعاصرة:

لاينفصل ما عالجه لغويونا القدماء عما ذهب إليه علماء اللغة في العصر الحديث من القول بحرية الشاعر في خلق لغته فيستخدم العناصر اللغوية بطريقة مختلفة، ويفكك الأغلال التي تحكم استخدام اللغة، التي تفقد اللغة الشعرية خصوصيتها. والشعر بوصفه ظاهرة لغوية في جوهرها، لا سبيل إلى التأتي إليها إلا من جهة اللغة التي تتمثل فيها عبقرية الإنسان وتتقوّم بها ماهية الشعر[٢]. فالألفاظ هي المادة الأولية التي يكد الشاعر ليخرجها من الحيادية إلى الفنية أو الشعرية عن طريق تركيبها مع غيرها في سياق ما، ويبعث فيها الحياة، ومعلوم أن «الفن الشعري خاصة لا يقف على دلالات اللغة الوضعية، بل إنه يقوم بعملية بعث جديدة للأشياء

(١) التنبيه على حدوث التصحيف، الأصفهاني (ص١٥٧ – ١٥٨).

(٢) ينظر: التركيب اللغوي للأدب، عبد البديع (ص٣).

معتمدًا على تركيباته اللغوية ؛ حيث يبتعد عن فكرة البعد الواحد، فنستطيع أن نرى أبعادًا متعددة تلوح من خلال القصيدة»[١]، فالشاعر لا يني يراوغ اللغة ليحظى بالشوارد والأوابد التي يحمّلها مشاعره وانفعالاته، التي يفرغها بين يدي القارئ بغية التأثير فيه، ولا يشترط فيها أن تكون صادقة أو صحيحة تراعي معايير اللغويين، فاللغة غاية الشاعر يشكلها وفق ما تمكنه قدراته ومواهبه، ومن هنا كان اختلاف الشعراء في التعبير عن المعنى الواحد، وتجاوزهم التعبير العادي؛ لأن «مهمة الأديب الناجح أن يعمل على تحطيم الارتباطات العامة للألفاظ، تلك الارتباطات التي يخلقها المجتمع، وأن يخرج عن السياق المألوف إلى سياق لغوي مليء بالإيحاءات الجديدة»[٢] التي تفرضها ظروف الشاعر وأحوال النفس البشرية التي تتأثر بالمحيط مدًّا وجزرًا، فالشاعر لا يمكن أن ينفصل عن واقعه، وليس بمقدوره النأي بشعره عما يعتريه من ذبول وخوف وحزن، وهي حالات تفرض عليه التعامل مع اللغة تعاملًا خاصًّا ؛ قد يخرج فيها عن القاعدة النحوية، التي لا تأبه لعواطف النفس البشرية، التي تنفر من التقنين والتقعيد، لذلك فالشاعر في معرض تعبيره عن رؤيته لقضية ما قد «يحدث هدمًا لمنطق اللغة، ليقيم من جديد بناء جديدًا له نسقه وتركيبه اللغوي الخاص»[٣]، المتناغم مع تجربته الخاصة، التي قد تحوجه إلى التمرد على العرف اللغوي، ومبدأ اللياقة ومبدأ الجودة المثالية.

فاللغة في الشعر تتجاوز مهمتها المعرفية إلى الوظيفة الجمالية لذلك تنزاح أحيانًا عن قوانين اللغة في سبيل تحقيق تلك الوظيفة، والمبدع خلال تعامله مع اللغة بمثالياتها وأعرافها تتضح مقدرته، فيما يقيمه من أنظمة لبنيته، وما يأتي به من انحرافات عن هذه المثاليات وعدول عن هذه الأعراف، وانتهاك لتلك القواعد، وما

(١) لغة الشعر، عيد (ص١١٤).
(٢) قضايا النقد الأدبي والبلاغة، العشماوي (ص١٩).
(٣) دراسة في لغة الشعر – رؤية نقدية، عيد (ص١٥).

يوظفه من أنماط، وما يحشده من منبهات فنية، وهذا يفضي في النهاية إلى خلق بنية جمالية كاشفة، تفصح عن خصوصية المبدع وتفرده[١]. وتأتي دراسة الضرورة الشعرية لتجلية عمل الشاعر الخلاق من جهة تناوله لغته تناولًا مختلفًا وإن كان يتم في أحضان اللغة نفسها. فالشاعر يغير في اللغة بحكم ما له عليها من أثر إيجابي تتحقق فيه المحافظة على روح اللغة ونموها معًا[٢].

المواقف المتناقضة لدى الشعراء والنقاد واللغويين والنحويين:

لا شك في أن للضرورة بعدين لغويًّا وفنيًّا، يوازيان الشكل والمضمون اللذين بحثا طويلًا في شعرنا القديم، وهذا يوضح اهتمام النقاد العرب والشعراء بالموضوع من جهة واهتمام اللغويين به من جهة أخرى على اختلاف المساحة التي شغلتها القضية لدى كل من الفريقين. ولكن الشعراء لم يركنوا لرؤية اللغويين والنحويين، فكانت لهم مواقف منهم أشبه بالتحدي الظاهر حينًا والمضمر حينًا آخر.

موقف الشعراء من اللغويين والنحويين:

يتحدد موقف الشعراء من اللغويين والنحاة من خلال نظرة كل منهما إلى نفسه بعلاقته مع اللغة، فالشعراء أمراء الكلام، ومن ثم فهم أحرار في تصريفه أنّى شاؤوا، ولهم أمر قيادتها بمنطق الشعور الذي يعيد صياغة كل شيء مصطبغًا بصبغته وإن أحدث اضطرابًا في قواعد النحويين، وبالمقابل يشعر النحاة أنهم أوصياء على اللغة، وحراس أبوابها، فنصبوا أنفسهم حماة للعربية، وأشهروا سلاح القواعد في وجه الشعراء الذين تمردوا عليها، وأجروا التعبير على مقتضيات أحوالهم.

فالنحاة تناولوا لغة الشعر من ناحية علاقتها باللغة النموذجية ولدى تناولهم لها من هذه الزاوية تعيّن موضوع الضرورة الشعرية الذي مثّل صراعًا بين ثقافتين: ثقافة النحويين وثقافة الشعراء، فنصب النحويون أنفسهم قيمين على لغة الشعراء وذلك

(١) ينظر: الأسلوبية منهجًا نقديًّا، عزام (ص١١).

(٢) ينظر: الضرورة الشعرية، دراسة أسلوبية، محمد (ص٩٤).

ما جعل العلاقة متوترة بينهما دائمًا؛ فاللغويون أغفلوا السياق العام للقصيدة وعلاقتها بذات الشاعر ومحيطه وخياله، وانصب اهتمامهم على تتبع مواطن الخطأ، وصحة الاستعمال اللغوي(١). وقد ازداد مد هذا الصراع اطرادًا مع تنامي إحساس اللغويين بمسؤوليتهم إزاء اللغة التي جمعوها وبصروا دقائقها، فكانوا سدنتها وتصرفوا مع الشعراء على أساس أنهم سكان سفينتهم(٢)، وزاد سلطتهم تمكنًا لجوء بعض الشعراء المبتدئين إليهم لنقد أشعارهم وإعطائها مشروعية(٣)، فنقدوها من خلال اتساقها مع قواعدهم أو عدمه، ولكن الأمر يختلف اختلافًا كبيرًا لدى الشعراء الكبار الذين آمنوا أن النقد ليس تحكيمًا لمنطق الصواب فقط، بل هو أبعد مدى من ذلك ليصل إلى المستوى الجمالي وكشف أسراره، وعليه لم يقتنع الشعراء بحكم النحاة على أشعارهم، فرفضوها وهاجموهم، واتهموهم بالعجمة وبتحكيم المنطق ومقاييس النحو في لغة الشعر(٤)، التي لم تكن ذلولًا لمثل هذه المقاييس، وأظهروا ذلك في أقوالهم وسلوكهم، فوجه عمار الكلبي نصيحة إلى النحاة قائلًا(٥):

ماذا لَقيتُ مِنَ المُسْتَعْرِبينَ وَمِنْ ... قِياسِ نَحْوِهِم هذَا الَّذِي ابْتَدَعوا
إِنْ قُلْتُ قافِيَةً بِكْرًا يَكونُ بِها ... بَيْتٌ خِلافَ الَّذي قاسوهُ أَوْ ذَرَعوا
قالوا لَحَنْتَ وَهذا لَيْسَ مُنتَصِبًا ... وَذاكَ خَفْضٌ وَهذا لَيْسَ يَرْتَفِع
وَحَرَّضوا بَيْنَ عَبْدِ اللهِّ مِنْ حُمُقٍ ... وَبَيْنَ زَيْدٍ فَطالَ الضَّرْبُ وَالْوَجَعُ
ما كُلُّ قَوْلِيَ مَشْروحًا لَكُمْ فَخُذوا ... ما تَعْرِفونَ وَما لَمْ تَعْرِفوا فَدَعوا

وفي النصيحة إشارة إلى ما يعني اللغويين والنحويين من الشعر، ودعوة إلى ترك

(١) ينظر: الأصمعي وجهوده في رواية الشعر العربي، إبراهيم (ص٤١٩).
(٢) ينظر: زهر الآداب وثمر الألباب، القيرواني (٢ / ٦٣٣).
(٣) ينظر: الموشح: المرزباني (ص٤٥١).
(٤) ينظر: الوساطة بين المتنبي وخصومه، الجرجاني (ص٩).
(٥) الخصائص، ابن جني (٣/ ٢٣٩- ٢٤٠).

ما ليس لهم به شأن، وهو ما يتعلق بتقويم الشعر والوصول إلى منابع الفن وأسرار القول الفني الجميل.

ولعل النقد الموجه إلى الشاعر، لم يَرُق له في أي عصر، ولاسيما أولئك الذين كانوا يرون أنهم أدرى بالشعر من غيرهم، وقد روت كتب الأدب طرفًا من أخبار كعب بن زهير، فذكرت أنه كان معجبًا بشعره، وما فتئ يرد على منتقديه: «إني أبصر به منكم»[١].

لقد دخل النحويون واللغويون النقد اللغوي من باب علمهم بالنحو، ولعل من أظهر هؤلاء عبد الله ابن أبي إسحاق الحضرمي؛ الذي شكلت آراؤه النقدية مهادًا نظريًا لظهور اتجاه نقدي جديد في النقد العربي، وتمكين سلطة اللغويين التي عارضها الشعراء.

كان الحضرمي متشددًا إزاء الشعراء الذين يخرقون النظام اللغوي، ويرتكبون الضرورات، وكان كثير النقد والتعرض للفرزدق لما كان يورده في أشعاره من بعض الشواذ النحوية، ومنه ما أخذه عليه في مديحه يزيد بن عبد الملك:

مُسْتَقْبِلِينَ شَمَالَ الشَّأْمِ تَضْرِبُـنَا ... بِحَاصِبٍ كَنَدِيفِ الْقُطْنِ مَنْثُورِ

عَلَى عَمَـائِمِنَا تُـلْقَى وأَرْحُلُـنَا ... عَلَى زَوَاحِـفَ مـخُـّهـا رِيـرِ

«قال ابن أبي إسحاق: أسأت، إنما هي ريرُ، وكذلك قياس النحو في هذا الموضع»[٢]، والإساءة تعني هنا خروج عن الحد في الخطأ، وتحمل الكلمة صورة النقد اللغوي أو طبيعته التي تحمل عنفًا موجهًا لمن يتجاوز الحد في الخطأ.

ويروى أنه لما بلغ الفرزدق اعتراض الحضرمي عليه، استشاط غضبًا، وقال: أما وجد...لبيتي مخرجًا في العربية، أما أنني لو أشاء لقلبت على زواحف نزجيها محاسير،

(١) المستطرف في كل فن مستظرف، الأبشيهي (١/ ٤٠٩).

(٢) طبقات فحول الشعراء، الجمحي (١/ ١٧).

ولكنني لا أقوله[١]. وكلام الفرزدق يشي بتعمده المخالفة النحوية مع قدرته على تجاوزها فيما لو أراد ذلك. فالتعارض بين الشعر والنحو، لم يكن ناتجًا من ضعف الشاعر ولا من قصور لغته، ولا خارجًا عن إرادته، بل كان نابعًا من الإرادة الشعرية نفسها، وهذا ما يوحي به كلام الفرزدق السابق «لو أشاء لقلت كذا ولكني لا أقوله».

ووجه الإرادة في الضرورة الشعرية موضع خلاف، ولا يمكن الأخذ بها على سبيل القطع والتعميم، فالموقف الإرادي هنا يخص موقف الفرزدق، لأننا نعتقد أن الضرورة أمر آل إليها موقفه الشعوري. وقد دافع الفرزدق عن شعره مرارًا، وعبر عن تبرمه بنقد ابن أبي إسحاق لشعره، فهجاه هجاء مرًّا:

فلو كان عبد الله مولى هجوته ولكن عبد الله مـولى مواليـــا

ولم يعبأ الحضرمي بهجاء الفرزدق له على مرارته، بل التفت إلى البيت وقوّمه، وقال: قولوا للفرزدق لحنت أيضًا في قولك: مولى مواليا، وكان ينبغي أن تقول: مولى موالٍ[٢].

وربما تتصل أسباب موقف الشاعر المتمسك بشعره، المدافع عن مسلكه، بمفهوم الشعر بوصفه تعبيرًا عن روح الشاعر، فهو يتمسك بما يجده، وتجود به قريحته للتعبير عما يريده. ولعل مما وسع شقة الخلاف بين الشعراء واللغويين، تباين مطالب كل منهما، واختلاف منطقيهما. وكان الفرزدق صورة لهذا الاختلاف، وقد حاول أكثر من مرة تحدي النحويين على القدرة على تخريج قوله، ومنه قوله لبعض بني مروان:

وعضُّ زَمَان يا ابن مروان لم يَدَعْ من المـال إلا مُسْـحَتًا أو مُجَلَّـفُ

ويروى أن الفرزدق أنشد هذه القصيدة لعبد الله بن أبي إسحاق الحضرمي، فلما

(١) ينظر: خزانة الأدب، البغدادي (١/ ٢٣٥- ٢٣٦- ٢٣٧- ٢٣٨).
(٢) ينظر: المرجع السابق (١/ ٢٣٨).

بلغ البيت المستشهد به قال له عبد الله: «علام رفعت (مجلف)» فقال الفرزدق: «على ما يسوءُك وينوءك! علينا أن نقول: وعليكم أن تتأولوا»[١].

ويتبدى الفرق بين نظرتين للشعر عندما سئل البحتري عن أبي نواس ومسلم بن الوليد – وكانا في مجلس عبيد الله بن أبي طاهر، وكان واليًا على شرطة بغداد –: أيهما أشعر؟ فقال البحتري: أبو نواس أشعر. فقال عبيد الله: إن أبا العباس ثعلبًا لا يطابقك على قولك، ويفضل مسلمًا، فقال البحتري: ليس هذا من عمل ثعلب وذويه من المتعاطين لعلم الشعر دون عمله، إنما يعلم ذلك من دفع في مسالك الشعر إلى مضايقه، وانتهى إلى ضروراته[٢]؛ فما يجيزه النحاة واللغويون من ضروب التعبير قد لا يكفل للتعبير الجمال، والأديب الذي لا يعنيه من أمر الشعر إلا الصحة المطلقة وإلا إعرابًا ظاهرًا، فلن يقبض على المعنى، لعدم عنايته بالسياق العام للقصيدة.

ولعل الخلاف بين الطرفين مرده إلى محاولة كل منهما إظهار نفسه بمظهر العارف بخفايا اللغة والقادر على تركيب الألفاظ تركيبًا تنفتح معه الدلالات والمعاني، فقدم اللغوي شروحه للشعر وفق قواعده التي سنها، وراح الشاعر يتفنن في أساليب القول، فيشكل لغته وفقا لموقفه.

وقد وعى الجاحظ «من قبل، أن البصر بهذا الجوهر من الكلام في رواة الكتاب أعم، وعلى ألسنة حذاق الشعراء أظهر»[٣]، فقضية الصراع بين النحويين والشعراء صراع بين ثابت ومتحول؛ فالشاعر تتدفق اللغة على لسانه بما تمليه عبقريته التي تبلور تجربته الشعرية الخاصة، والنحوي يأخذ لغة الشاعر ويعرضها على معايير النحو، ويشدها إلى الثابت الذي لا يراعي فردية الشاعر وذاتيته، من هنا كان النحو قاصرًا عن الوفاء بالغايات التي يريد أن يبلغها الشاعر. فالكلمات عند الشاعر

(١) الموشح، المرزباني (ص١٣٥). وينظر أيضاً: طبقات فحول الشعراء، الجمحي (١/ ٢١). والشعر والشعراء، ابن قتيبة (١/ ٨٩).

(٢) ينظر: إعجاز القرآن، الباقلاني (ص ١١٦). ودلائل الإعجاز، الجرجاني (ص ٢٧٢).

(٣) البيان والتبيين، للجاحظ (٤ / ٢٤).

«أشياء في ذاتها وليست مجرد علامات ترد لتشير إلى ما عداها، فلئن كان اللفظ العادي بمثابة [بمنزلة] زجاجة شفافة ننظر خلالها لا إليها، ثم نستشف ما وراءها من مدلول مشار إليه، فإن اللفظ الشعري بمثابة المرآة تعكس الصورة على نفسها، فإذا بالنظر يقع عليها لا نافذًا من خلالها»(١).

من هنا نقول إن اللغة الشعرية تتسم بالفردية والذاتية، وتعكس إحساس ذات فردية قادرة على تطويع عمومية اللغة لها من خلال رؤيتها الذاتية وما أوتيت من موهبة، وما تمكنها أدواتها من قدرة على صياغة الموقف الانفعالي الراهن، ولذلك فالشاعر لحظة الإبداع يحطم قيود الشعر، ويزيل الحدود الفاصلة بين الممكن وغير الممكن، وهو في أثناء ذلك كله «لايسمح لقيود اللغة أن تلزمه حدًا معينًا لايتعداه، بل يلتمس التخلص من القيود كلما سنحت له الفرص. فهو لا يكاد يفكر في قيود تلك التعابير إلا بقدر ما تخدم تلك التعابير أغراضه الفنية، وبقدر ما تعين على الفهم والإفهام»(٢)، فالشعراء الكبار لديهم القدرة على التعبير عن المعنى بأكثر من عبارة إلا أن الشاعر المفلق يلجأ إلى التعبير المطابق لمقتضى الحال سواء ركب الضرورة أم لا، المهم لديه الوصول بسبب ما إلى سمة الشعرية التي يحرص عليها عبر نظام خاص ينحو باللغة من الاستعمال اللغوي العادي إلى الاستعمال الخاص.

إن مواقف الشعراء من النحويين واللغويين مبنية على فهم راسخ للعملية النقدية التي ينبغي ألا تقف عند المخالفات النحوية أو العروضية أو الصرفية، بل تتجاوز ذلك إلى كشف أسرار الجمال الفني، وهذا ما جعل الصراع بين النحويين، من جهة، والشعراء من جهة أخرى، مستمرًا، وكل طرف يتهم الآخر؛ «فالنحاة يتهمون الشعراء بالخطأ واللحن، والشعراء يتهمون النحاة بعدم القدرة على إدراك ما في

(١) لغة الشاعر، أباظة (ص٢٥).

(٢) من أسرار اللغة، إبراهيم (ص٣٣٩- ٣٤٠).

الشعر من عناصر الجمال»[١].

وفي نقدنا الحديث ما يعضد مذهب الشعراء في موقفهم من المعنيين بالشعر، إذ أشار النقاد المحدثون إلى أن تقاليد الشعر يقيمها الشاعر والناقد والمتلقي، ومن ثم يكون الخروج خروجًا على نظام اللغة في التأليف بين الكلمات ونظمها وسياقها وتركيبها، وليس على قواعد اللغة[٢]، فالشاعر يضع بين يدي قارئه ما يميز لغته الشعرية من خلال نظمه على نحو معين، مع العلم أن هذا النظم على ذلك النحو ليس تشكيلًا على غير سابق، وإنما «معناه أن هذه النظم لم تأخذ من قبل طريقها إليهم بأبنيتها اللغوية تلك، وبذات العلاقات التي هي عليها في هذه القصيدة أو تلك من شعر هذا الشاعر»[٣].

موقف نقاد الأدب من نقد اللغويين:

أدرك النقاد العرب القدماء أن الشعر نص إبداعي لغوي، فعكفوا على دراسته وتحليله، للوقوف على أسرار جماله الفنية، وغاياته في التأثير والإمتاع. وهذا ما حدد مسلك دراسات بعض النقاد المباين لمسلك اللغويين والنحاة ومن لف لفهم من النقاد. وبناء على ذلك انقسم النقاد العرب فريقين؛ فريق لم يستطع أتباعه التخلص من أحكام اللغويين، فما لبثوا أن أحكموا الخناق على الشعراء بعمود الشعر العربي، الذي اكتمل على يد المرزوقي، وغدا معيارًا للحكم على الشعراء بما يحمله من مفهوم زمني، وألزم الشعراء باتباعه من دون النظر إلى فرادة التجربة الشعرية، وفريق حاول إفراد الشعر بصناعة يعرفها أهل العلم بها؛ ليبعدوا المتطفلين عن حقل النقد، فجعلوا من النقد صناعة، تناولوا فيها البعد الفني في الشعر، وقد نجد في روايات النقاد ما يدل على الميل إلى إفراد النقد بصناعة قوامها الخبرة في القول وفهمه لا

(١) النقد العربي، تليمة (ص١٨٥).
(٢) ينظر: مدخل إلى علم الجمال الأدبي، تليمة (ص١١٤).
(٣) قراءة الشعر، الربيعي (ص٩٢).

المعرفة بإعرابه وغريبه، وليس أدل على هذا من قول البحتري لعلي بن العباس النوبختي الذي أراد عرض شعر اليشكري على ثعلب «قد رأيت عباسكم هذا منذ أيام ابن ثوابة، فما رأيته ناقدًا للشعر ولا مميزًا لألفاظه، ورأيته يستحسن شيئًا وينشده، وما ذلك بأحسن الشعر ولا أفضله. قال: فقلت له: أما نقده وتمييزه فهذه صناعة أخرى، ولكن هو أعرف الناس بإعراب الشعر وغريبه، ونقد الشعر وترتيب الكلام ووضعه مواضعه...ونفي المستكره منه والجافي صنعة بنفسها»[١]، فالقول بفصل الصناعتين جاء ليؤكد مجال عمل النحوي وعمل الناقد الأدبي.

وفرق الصولي بين البصر بالشعر ونقده وتمييز جيده من رديئه وبين العلم برد لحن أو خطأ في لغته[٢]، ثم وازن بين عمل النحويين واللغويين وبين عمل النقاد، وهي موازنة تفصل بين التفسير اللغوي المحض للشعر وبين التذوق الجمالي الألصق بطبيعة الشعر، فيتساءل تساؤل العارف : «أترهم يظنون أن من فسر غريب قصيدة أو أقام إعرابها أحسن أن يختار جيدها ويعرف الوسط والدون منها ويميز ألفاظها»[٣].

وألح الآمدي على ضرورة توافر الخبرة للناقد[٤]، ودعا النقاد العرب إلى رد مهمة النقد إلى أصحابها في إطار الالتزام الكامل بما أجمع عليه العلماء بالشعر؛ لأن الحكم الفني على الشعر باب «يضيق مجال الحجة فيه، ويصعب وصول البرهان إليه، وإنما مداره على استشهاد القرائح الصافية والطبائع السليمة، التي طالت ممارستها الشعر، فحذقت نقده، وأثبتت عياره، وقويت على تمييزه، وعرفت خلاصه.. ولكل صناعة أهل يرجع إليهم في خصائصها، ويستظهر بمعرفتهم عند اشتباه أحوالها»[٥].

(١) دلائل الإعجاز، الجرجاني (ص٢٥٣).
(٢) ينظر: أخبار أبي تمام، الصولي (ص ٩).
(٣) السابق، (ص١٢٧).
(٤) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، الآمدي (١/ ٤١١).
(٥) الوساطة بين المتنبي وخصومه، الجرجاني (ص ٩٩-١٠٠).

يظهر جليًا أن الخلاف بين الفريقين، خلاف بين نظرتين إلى اللغة الشعرية ووظيفتها وغايتها، نظرة تعنى بالمعرفة النحوية الصرف، ونظرة همها البصر بالشعر، ولكن الشعر «لا يقوّم بالوظيفة اللغوية، وأقل الناس حظًا في هذه الصناعة من اقتصر في اختياره ونفيه، وفي استجادته واستسقاطه على سلامة الوزن وإقامة الإعراب، وأداء اللغة»[١]، لأنه يغفل المعاني التي يقصدها الشاعر، التي هي في حقيقتها معادل فني لتجربته الشعرية، لذلك كان من اعترض على المتنبي أحد اثنين «نحوي لغوي لا بصر له بصناعة الشعر»[٢]، وربما كان الحكم المعياري سببًا في الخلاف بين الفريقين، لذلك رد القاضي الجرجاني على من انتقد بعض شعر المتنبي بقوله: «والشعر لا يحبب إلى النفوس بالنظر والمحاجة، ولا يحلى بالجدال والمقايسة»[٣].

ويذهب ابن الأثير بعيدًا في الفصل بين الفريقين، فيقول: «وأسرار الفصاحة لا تؤخذ من علماء العربية، وإنما تؤخذ منهم مسألة نحوية، أو تصريفية، أو نقل كلمة لغوية، وأما أسرار الفصاحة فلها قوم مخصوصون بها»[٤] لذلك أبعد النحاة عن الحكم على القول البليغ ومنه الشعر، فلا يعتد بأقوالهم لأن «النحاة لا فتيا لهم في مواقع الفصاحة والبلاغة، ولا عندهم معرفة بأسرارهما من حيث إنهم نحاة»[٥].

والأساس في عمل النقاد البحث عن أسرار القول البليغ، وليس قياس الشعر على مقياس الصحة والخطأ، لذلك خص حازم القرطاجني معرفة الشعر بـ«البلغاء الذين لا معرّج لأرباب البصائر في إدراك حقائق الكلام إلا ما أصّلوه»[٦].

نلحظ أن اختلاف موقف الفريقين هو اختلاف تَحَدّد وفق أهلية كل منهما في

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه، الجرجاني، (ص٤١٣).
(٢) السابق، (ص٤٣٤).
(٣) السابق، (ص١٠٠).
(٤) المثل السائر، ابن الأثير (١/ ٣٠٠).
(٥) السابق، (٣/ ١٣).
(٦) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، القرطاجني (ص١٢٧).

مواجهة الفن الشعري، الذي يتجاوز فيه المستوى العادي لاستخدام اللغة إلى المستوى الفني، فميزوا بين الشعر والنثر من حيث استخدام الأساليب الخارجة عن الأصل والمعتاد. فالمعضلة إذن تتحدد في النظر إلى ما تمتاز به لغة الشعر من فنية بعيدًا عن البحث فيما يجوز أو لا يجوز لغويًّا أو نحويًّا، وما يمكن أن تؤديه من وظائف.

الضرورة الشعرية والتشكيل الجمالي:

ننطلق في دراستنا بناء على ما أسسنا له من أن خروج الشعراء عن القواعد والأعراف اللغوية ليس ضعفًا ولا اضطرارًا منهم، بل هو دليل على قدرتهم على ترجمة أحاسيسهم، ونقل معايشتهم للموقف الذي وجدوا أنفسهم فيه، وأرادوا أن يصوروه، ولم يلقوا بالًا لمنتقديهم الذين رموهم بمخالفة القواعد، التي رأوا فيها -أي الشعراء- قيودًا تحد من إبداعهم، وتحول بينهم وبين رؤية العملية الإبداعية بتكاملها وجماليتها. ففي ظل موقف الشاعر والظروف التي يرزح تحتها، تتشكل تجربته الشعرية، التي قد تقتضي صيغًا وتراكيب وأساليب، تختزن من المشاعر والأحاسيس، ما يكفل تجسيد المعنى بشكل لا يمكن أن تؤديه صيغ وأساليب أخرى، فينحرف به الاتجاه الذي أراده عن المثال والنموذج، وهو في قمة الحال الإبداعية لا تعنيه القواعد والضوابط بل يعنيه التفرد في التعبير. وعليه فلغة الشعر هي «كيفية في التفرد وفي إنتاج الفريد»[(١)]. ولعل دفاع الشعراء عن لغتهم لما تمتاز به من خصوصية دفع أحد النقاد المعاصرين إلى إطلاق تسمية «اللغة العليا على لغة الشعر»[(٢)].

ولعل مدار ما قدمناه يقوم على التفرقة بين لغة الشعر ولغة النثر لأن التفلت من قواعد اللغة يكون على صعيد اللغة الشعرية التي تتسم بالفنية وأن «عناصر الفن التي يتحقق بها مفهوم الشعر تؤثر -بقصد أو بغير قصد- على لغته، لأن الشعر كلام

(١) فن الشعر ورهانات اللغة، حيزم (ص٣٥٩).
(٢) مفهوم اللغة العليا في النقد الأدبي، درويش (ص٥٩).

يتجاوز مستوى الصحة اللغوية إلى مستوى راق ممتاز، يهدف إلى التأثير العاطفي باستخدام الصورة الفنية، والتصرف في الألفاظ وتأليف الكلام بما يحقق لها التأثير والتعبير»[١]، ولكن هذا لا يعني أن الشاعر في تعبيره الخاص الذي ينحرف به عن المعتاد تعوزه اللغة أو الثقافة ليتجنب الوقوع في الخطأ، فالفرزدق الذي يرد اسمه كثيرًا في بحث الضرورات «كان القمة الشامخة التي وصل إليها الشعر في جودة أسلوبه، وحسن صياغته، وجمال معانيه، وسلامة لغته»[٢] ومع هذا ارتكب الضرورات مختارًا، وأوقع النحاة في حرج لأنهم لم يستطيعوا تخريجها، وكان يعد نفسه وريث الثقافة العربية منذ العصر الجاهلي، عكف عليها، واهتم بأدق تفاصيلها، ومن ثم جرت في شعره بما فيها الضرورات التي وقعوا بها، وأجازها لهم اللغويون، فلماذا لا يجيزونها له؟

وإذا ما حاولنا أن نتلمس جماليات التعبير الشعري الذي حاد فيه الشاعر عن الحركة الإعرابية، إلى تعبير آخر عند ما استبدت به حال ما، عاناها ونظم شعره تحت تأثيرها، لوجدنا امرأ القيس في قوله[٣]:

فاليومَ أشْرَبْ غيرَ مُستَحقِبٍ إثـمًا مِـنَ اللهِ ولا وَاغِـلِ

يصور حاله وقد استقر به المقام بعد أخذه بثأر أبيه، قد سكن الباء في «أشرب» للتخفيف، وقد خُطِئ لحذفه حركة الإعراب، وعدَّهُ من الأخطاء الإعرابية[٤]، وحُمِل على وجوه متعددة، وخُرِّج تخريجات غير واحدة استنادًا إلى ما تتيحه اللغة الشعرية للشاعر من ضرورات، وهي تخريجات لا تخدم المعنى؛ لأن الشاعر عندما

(١) المستوى اللغوي للفصحى واللهجات والنثر والشعر، عيد (ص١١٦).
(٢) من قضايا الأدب الجاهلي، أبو الأنوار (ص٥).
(٣) ديوان امرئ القيس (ص١٣٤). وروي على هذه الصورة في الخصائص (١/ ٧٤) والشعر والشعراء (١/ ٩٨). وقد ذكر ابن قتيبة أنه لولا «أن النحويين يذكرون هذا البيت ويحتجون به في تسكين المتحرك، وأن كثيرًا من الرواة يروونه هكذا لظننته فاليوم أسقى».
(٤) ينظر: الأصول في النحو، ابن السراج (٢/ ٣٦٤- ٣٦٥). وينظر: الوساطة الجرجاني (ص٥).

يريد «الإبانة عن داخله الانفعالي، ورؤاه الوجودية الخاصة، فلا مناص أمامه إلا أن يحدث هدمًا في منطق اللغة، ليقيم من جديد بناء جديدًا له نسقه وترتيبه اللغوي الخاص»[(١)]، الذي يتواءم مع تجربته الإبداعية.

وقد روي البيت روايات مختلفة بغية إخراجه من باب الضرورة؛ إذ جاء الفعل في بعض الكتب بصيغة الأمر (فاشرب)[(٢)]، وجاء في بعضها الآخر (أُسقى)[(٣)]، ولعل في رواية البيت بروايات أخرى دليل على جهد الرواة في محاولة إصلاح الخلل الواقع فيه بسبب الوزن وموسيقى الشعر[(٤)]. وهذا العلم غير ذي جدوى؛ فالشاعر قد يتاح له في حرارة التجربة الشعرية غير عبارة عن الفكرة الواحدة، لكنه لا يختار من الألفاظ إلا ما يأنس فيه الملاءمة التامة للمعنى الذي ينشده وإن ساوره قلق فني في دقة لغته، وقدرتها على التعبير عنه. فإذا ثبت هذا وأنه هو واقع الشعر اللغوي، فإن التفكير بنفي الضرورة، ومحاولة استبدالها بما لا ضرورة فيه أمرٌ من الصعوبة بمكان على الشاعر، ناهيك عن الناقد اللغوي، والنحوي وذلك لتفاوت القدرات على تخيّل الألفاظ، واستحضارها من المعاجم الذهنية المختلفة في سعتها، وتنوعها، وصفائها[(٥)]، وتخريجات النحويين التي دأبت على إخراج البيت من باب الضرورة دليل آخر على أن النحويين لا يعنيهم إلا الصحة اللغوية، والتماس الوجه الصحيح لقول الشاعر، بعيدًا عن مهمة البحث عن المعنى من خلال النظر إلى سياق القصيدة العام.

ونحن نرى أن الخطأ واقع سواء سمي ضرورة أم لا، ونحن على تسليمنا بضرورة الصحة اللغوية في الأدب بعامة، إلا أننا في هذا المقام أمام قول شعري،

(١) دراسة في لغة الشعر، عيد (ص١٥).
(٢) ينظر: الفاخر في الأمثال، الضبي (ص١١٣)، وديوان امرئ القيس بشرح أبي سعيد السكري (ص٨٢)، وإصلاح المنطق، لابن السكيت (ص٢٤٥).
(٣) ديوان امرئ القيس برواية الأصمعي (ص١٢٢) والكامل، المبرد (١/ ٢٤٤).
(٤) ينظر: فصول في فقه اللغة، عبد التواب (ص١٧١).
(٥) ينظر: الضرورة الشعرية دراسة لغوية نقدية، العدواني (ص١٤٧).

خرج فيه الشاعر على ما تقره السليقة، ووقع على تعبير بعينه، علينا أن نبحث عن المعنى الجلل الذي حدا به إلى هذا الخروج، والحال التي اعترته لحظة الإبداع.

ولعل فهم المعنى لا يمكن أن يتم إذا قطع البيت عن سياقه، فالبيت من قصيدة تحكي شطرًا من حياة امرئ القيس بعد مقتل أبيه، وقد آلى على نفسه ألا يغسل رأسه ولا يشرب خمرًا حتى يثأر لأبيه، فتبع بني دودان -وهم قبيلة من بني أسد- في إحدى غزواته، فأدركهم وقتل فيهم قتلًا ذريعًا، ثم صوره في القصيدة التي وصف فيها الطعن الدراك، ونعت الخيل وكثرتها وشدة عدوها في الغارة. ثم أشار إلى أنه قد أحل لنفسه ما كان قد حرم عليها بعد مصرع أبيه من شرب الخمر، الأمر الذي جعله الآن يحتسيها حرًّا راضيًا، محتفلًا بتحقيق قسمه وانتصاره على قتلة أبيه وتحليله ما كان قد حرّمه من قبل.

والبيت المذكور من قصيدة يصور فيها رحلته المضنية مع الثأر، وفي لحظة الانتصار يتحلل من قسمه بتحريم الخمر لذلك قال قبل البيت:

حلّت لي الخمرُ وكنتُ امرأً عن شُربِها في شُغُل شاغلِ

ليذكّر القائل بما كان من أمره، وحال الحرمان التي عاشها برًّا بقسمه، وعند ما حانت اللحظة استغرق فيها فقال: «فاليوم» ثم سكن الفعل «أشربْ»، وهي الرواية التي رجحها غير واحد من اللغويين والرواة والنقاد[١] على أساس أن امرأ القيس يتحدث عن نفسه في البيت الذي سبق، وبذلك تتهيأ النفس إلى انتظار الفعل المضارع في البيت الذي بعده بدلًا من الأمر للمخاطب الذي ذهب إليه من قال أن الفعل (فاشرب)، التي تحكم على السماع بالشهوة مجردة من النصفة ونفسه ظلم لا من جعله خصمه[٢]. ورجح علي بن حمزة المصري رواية «أشربْ»، ورد على المبرد

(١) ينظر: الخصائص، ابن جني(١/ ٧٣)، والعمدة، القيرواني (٢/ ١٠٦٠)، وخزانة الأدب، البغدادي (١/ ١٥٢ - ٣/ ٤٦٣)، والتنبيهات على أغاليط الرواة، البصري (ص١١٦).

(٢) ينظر: الخصائص، ابن جني (١/ ٧٥).

روايته «أسقى» قائلًا: ولم يقل امرؤ القيس إلا «فاليوم أشربْ، والمبرد ممن اشتهر به من تغييره لروايته... والهرب مما يَجِيءُ للشاعر الفصيح في شعره مما جاءت أمثلته لغيره من الفصحاء، جهل الهارب»[١]، والمبرد شهر بتغيير الروايات التي لا تعجبه[٢]. وهذه التغييرات التي أجراها بعض النحاة بقصد الإحسان إلى الشاعر، وتجنيبه اللحن، جارت على لغة الشاعر الجميلة، فارتكبوا خطأ[٣].

ولعل الإبقاء على الرواية بسكون الفعل أليق بالمعنى، وأكثر اتساقًا مع السياق، والحدث المولد للفعل، فالسكون يحقق ثبات الزمن ليتيح له أن يعب ما شاء له من الخمر، فأوقف الفعل ليعطل الزمن، ويستمتع باللحظة الراهنة، فأدى الفعل المضارع المحذوف الحركة المعنى الذي أراده الشاعر بتمامه، وقدم صورة الشَّرب مختلطة مع النوازع الذاتية ببعدها الزمني، ولا يمكن للفعل المعرب أن يؤدي هذا المعنى. إن نشوة النصر هي التي دفعت امرأ القيس لتثبيت اللحظة الراهنة لعل الزمن يقف ليطول ويستطيل، والشاعر في غمرة النصر لا يهمه أتسق شعره مع العرف اللغوي أم لم يتسق معه، وهذا ما يؤكد قول من ذهب إلى أن قول الشعر وليد حركات نفسية انفعالية، لذلك كان أحوج إلى لون من التعبير يلائم تلك الحالات «بحيث لا يصبح الشعر حينئذ ممثلًا للبيئة اللغوية العامة تمثيلًا صحيحًا، بل يكون ممثلًا لمستوى معين هو مستوى الشعر»[٤]، والشعر «تعبير عن الانفعال الدقيق والإحساس الغامض»[٥] الذي يعبر عن تجربة خاصة لجأ فيها الشاعر إلى تراكيب معينة، لم يفكر إن كانت موافقة للقواعد أم لا، وهذه هي لغة الانفعال التي يقتصر

(١) التنبيهات على أغاليط الرواة، البصري (ص١١٦).
(٢) ينظر: كتاب النوادر في اللغة، الأنصاري (ص٥٢٦).
(٣) ينظر: في لغة الشعر، السامرائي (ص٣١).
(٤) لغة الشعر، عبد اللطيف (ص٣٧٠).
(٥) اللغة بين الفرد والمجتمع، أوتو يسبرسن (ص٢١٥).

الاهتمام فيها على إبراز رؤوس الفكرة «فهي وحدها التي تطفو وتسود الجملة، أما الروابط المنطقية التي تربط بين الكلمات بعضها ببعض، وأجزاء الجملة بعضها ببعض، فإما ألا يدل عليها إلا دلالة جزئية بالاستعانة بالتنغيم والإشارة إذا اقتضى الحال، وإما ألا يدل عليها مطلقًا، ويترك للذهن عناء استنتاجها. هذه اللغة المتكلمة تقترب من اللغة التلقائية. ويطلق هذا الاسم على اللغة التي تنفجر تلقائيًا من النفس تحت تأثير انفعال شديد. ففي هذه الحالة يضع المتكلم الألفاظ المهمة في القمة، لأنه لا يتيسر له لا الوقت ولا الفراغ اللذان يجعلانه يطابق فكرته على تلك القواعد الصارمة، قواعد اللغة المتروية المنظمة. وعلى هذا النحو تتعارض اللغة الفجائية مع اللغة النحوية»[١]، فالانفعال يدفع الشاعر لأن يفر من كل ما هو مألوف، وهو في أثناء ذلك «لا يكاد يشعر بالألفاظ كما يشعر بالمعاني»[٢]، والشاعر بما يمتلك من حساسية يولد لغة انفعالية و«اللغة الانفعالية تنفذ في اللغة النحوية وتسطو عليها، وتفككها، لذلك يمكن أن يفسر عدم استقرار النحو بفعل الانفعالية إلى حد كبير»[٣]. فعند ما قال النابغة [٤]:

فبتُّ كـأني سـاورتني ضئيلة من الرُّقْشِ، في أنيابِها السُّمُّ ناقِعُ

كان تحت تأثير وطأة الخوف والرهبة، إذ بلغه غضب النعمان، فقال قصيدة تمثل دبيب الرعب في نفسه، فما ترك وصفًا لمترقب العذاب والألم المتربص به إلا ذكره.

والقصيدة برمتها تصوير لوساوس الشاعر الذي تقلقه، وتنحو به إلى تصور مدى العقاب الذي يمكن أن يحيق به، لذلك تعددت صور حالات الهلع التي تحاصره.

(١) اللغة، فندريس (ص١٩٣- ١٩٤).
(٢) من أسرار اللغة، أنيس (ص٣٤٧).
(٣) اللغة، فندريس (ص٢٠٢).
(٤) ديوان النابغة (ص٥٤).

والنابغة شاعر جاهلي يُحتج بشعره، ومع هذا لجأ بتأثير الانفعال والخوف والحزن والألم والخشية من جبروت النعمان إلى تعبير حُمل على الضرورة [١]. فقيل: (ناقعُ) صفة للسـمّ [٢]، وخالف في إعرابه هذا سيبويه إذ قال عنها بأنّها خبر... هذا ومخالفته سيبويه لم تكن وقفًا على الإعراب في هذا البيت فحسب، بل خالفه عندما أجاز أنْ توصف المعارف بالنّكرات إذا كان الوصف بها خاصًّا بالموصوف، ولكنّ سيبويه رأى أنّ المعرفة لا توصف إلاّ بمعرفة، كما أنّ النّكرة لا توصف إلاّ بنكرة[٣]. وذهب أحد الدارسين إلى القول موضحًا صواب انتحاء النابغة رفع «ناقع» لأنها تعطي الكلمة معناها بما ينسجم مع الوزن، «فليس أوفق للشعر الموزون من العبارات التي تنتظم فيها حركات الإعراب، وتتقابل فيها مقاطع العروض وأبواب الأوزان وعلامات الإعراب، فإن هذه الحركات والعلامات تجري مجرى الأصوات الموسيقية تستقر في مواضعها المقدورة على حسب الحركة والسكون في مقاييس النغم والإيقاع، ولها بعد ذلك مزية تجعلها قابلة للتقديم والتأخير في كل وزن من أوزان البحور لأن علامات الإعراب تدل على معناها كيفما كان موقعها من الجملة المنظومة، فلا يصعب على الشاعر أن يتصرف بها دون أن يتغير معناها إذا كان هذا المعنى موقوفًا على حركتها المستقلة الملازمة لها، وليس هو الموقوف على رص الكلمات كما ترص الجمادات، وإن هذه الموسيقية لتعلم النحاة أحيانًا كيف ينبغي أن يفهموا الشعر في هذه اللغة الشاعرة، لأن المزية الشعرية في قواعد إعرابها أسبق من المصطلحات التي يتقيد بها النحاة والصرفيون»[٤].

(١) ينظر: شرح أبيات سيبويه، السيرافي (١/ ٣٧٨).

(٢) ينظر: ارتشاف الضّرب من لسان العرب، الأندلسي (ص١٥٩٢ و١٩٠٩).

(٣) ينظر: الكتاب، سيبويه (١/ ٨٨- ٨٩).

(٤) اللغة الشاعرة، العقاد (ص ١٩- ٢٠).

وفي سعي النحاة بحثٌ عن الخطأ والصواب ولا علاقة له بالتشكيل الجمالي، فالنحاة لم ينظروا إلى تزاحم الهموم على قلب الشاعر وقد داخله الخوف من تهديد النعمان، هذا الخوف جعله في ليل مدلهم، تعصف به رياح القلق والحيرة وكأن حية تراوده. وقد زاد إحساسنا بوضعه النفسي تلك الشدات التي ترتبط بالشدة النفسية التي يعانيها الشاعر، وتوحي باليأس من العفو، زيادة على الصيغ الإسمية التي رسخت الحال هذه. والشاعر في وضعه النفسي لم تكن ليعنيه الوقوع في الخطأ والخروج على مواضعات اللغة، فرفع «ناقع»، والرفع يجعل من البيت حركة دائرية -كحركة الشفاه المزمومة-، تبدأ من النفس وتنتهي إليها، وحرف العين حرف حلقي يخرج من الجوف ويعود إليه، ولو فتحه لأوحى إلينا أنه تخفف من خوفه قليلًا، لأن القافية «إيقاع منفرد يعبر عن حركة الذات في النص الشعري»[١]. ثم إن الرفع يحيل إلى الإخبار عن السم القاتل الذي تستودعه الرقشاء في أنيابها، وتتحين الفرصة للانقضاض عليه، وكأنها تستجمع ما فيها من سم، وقد تنفثه في جسده في أي لحظة، فهو أراد الإخبار عن سم هذه الضئيلة الرقشاء، وليس الإخبار عن السم بشكل عام، ولا ننسى أن الرفع أوحى بارتباط الشاعر بمشكلته مع النعمان ارتباطًا لا يستطيع الانفكاك منها.

والشاعر يمتلك قدرات خاصة حين يمتلك اللغة، ففي وسعه «أن يحدث تأثيرات غير منتظرة بكلمات يظنها البعيد عن هذا الفن غير جديرة بمثل هذا الاستعمال»[٢] غير أنه يراها أدل على ما يريد من غيرها، ففي اللغة الشعرية أسرار لا تبوح بها للنحوي واللغوي الباحثين عن الخطأ والصواب، وفيما يجوز وفيما لا يجوز، فـ «النحو بأحكامه أعجز من أن يستوعب أسرارااللغة ووجوهها الذي يدق فيها

(١) السكون المتحرك، الهاشمي (١/ ٣٠٩).
(٢) اللغة، فندريس (ص٢٣٧).

النظر»[١]، وذلك لأن لغة الشعر تقوم على الانفعال وما دامت لغة الشعر انفعالية، فليس من الممكن وضع قواعد صارمة لها تتسم بالاطراد والاستمرار[٢].

وليس الانفعال قولًا واحدًا، فلكل انفعال توتره الخاص الذي يفيض بتعبيره المميز له، ومن هنا قد يلجأ الشاعر إلى الحذف طلبًا للمعنى الذي يريده اتساقًا مع تجربته الشعرية كقول عمر بن أبي ربيعة[٣]:

ثُمَّ قَالُوا: تُحِبُّها؟ قُلْتُ: بَهْرًا عَدَدَ النَّجْمِ وَالحَصَى والتُّرَابِ

وقد أخذ على عمر قوله السابق، ويُذكر أنه المأخذ الوحيد عليه، لأنه حذف الهمزة، والحذف جائز لكثرة شواهده من كلام الفصحاء، ولكننا رأينا توضيح وجه الحذف فنيًّا. فالاستفهام هو طلب العلم بشيء لم يكن ملموسًا من قبل بأداة خاصة، ويستفهم بالهمزة عن التصور والتصديق، أي عن المفرد والحكم ولا يستفهم بالهمزة حتى يهجس في النفس إثبات ما يستفهم عنه بخلاف غيرها من أدوات الاستفهام، والشاعر حذفها، وفي حذفها خلاف[٤]. ولولا حذفها لما قدر لنا أن نتصور مقدار هذا الحب الذي يكنه لحبيبته، فحبه لها بيّن ظاهر، لا يجهله أحد، لذلك دعا على من تساءل عن حبه متجاهلًا له بقوله: «بهرًا» أي «عقرًا وتعسًا إذ جهلوا من حبه لها ما لا يجهل مثله»[٥]. وإذا ما أضفنا إلى ذلك كره النطق بالهمزة، فهي تخرج من الحلق مجرى التهوع[٦]، وبذلك كان النطق بها تكلفًا، فثقلت على لسان المتلفظ بها، وشق النطق بها، وثقل، ومن ثم حسن الحذف. وجرى الشعراء على إشباع الحركات محاكاة

(١) التركيب اللغوي للأدب، عبد البديع (ص١٤).
(٢) ينظر: لغة الشعر، دراسة في الضرورة الشعرية، عبد اللطيف (ص ٣٧٨).
(٣) ديوان عمر بن أبي ربيعة (ص٤٣٢).
(٤) ينظر: مغني اللبيب، الأنصاري (ص٢٠) والموشح، المرزباني (ص٢٥٨) وما بعدها.
(٥) الموشح، المرزباني (ص٢٥٩).
(٦) ينظر: الكتاب، سيبويه (٣/ ٥٨٤).

لحركات النفس وتوتراتها، من مثل قول الشاعر[١] :

وأنني حيثما يُشْري الهوى بصري من حيث ماسلكوا أدنو فَأَنْظُور

وعد قوله «فأنظور» من أقبح الضرورات التي تؤدي إلى ما ليس أصلًا في كلامهم[٢]، وعزي إشباع الضمة في قوله (انظر)، وتولد الواو منها في (أنظور) إلى ضرورة الشعر وأنها نابعة من طبيعة الحركات الثلاث وقدرتها على الاستجابة للمد والاستطالة في حالات نفسية معينة[٣]. وإشباع الحركات ومَطلُها (مدها) هي عادات لهجية لطيء وغيرها من قبائل العرب وبناءً على الرأي الأول فإنها تدخل في باب الضرائر، أما إذا أخذت على أصل استعمالها فهي لهجة لا ضرورة[٤].

والإشباع خاصية صوتية، وللخاصية الصوتية وظيفة تعبيرية، تظهر عواطف المتكلم واتجاهاته، وكل لغة تهيئ لأبنائها مجموعة غنية من المصادر الصوتية للتعبير عن المشاعر[٥]، والأصوات التي يخرجها الإنسان رموز لحالات نفسية، والشاعر يستثمر الخصائص الإيحائية لأصوات الكلمات ولاسيما المد في حمل المشاعر الممتدة والأحاسيس العميقة[٦]، فالبيت يرتبط بما سبقه، الذي يوضح الحال النفسية والموقف الذي ولد الحال التعبيرية. ولم يلتفت النحاة إلى البيت الذي سبقه، إذ يصور فيه، حال فراق أحبائه، إذ فارقوه وهو على عهد الهوى، فانقطع إليهم متلفتًا، يتتبعهم بصره بكل شغف مما شكل هيئة معينة لا يخطئها المتبصر في المعنى، والتتبع حال من التقصي البصري، الذي قد يحول دون الرؤيا بعض العوائق لذلك كان مضطرًا إلى

(١) شعر ابن هرمة القرشي (ص٢٣٩).
(٢) ينظر: الأشباه والنظائر في النحو، السيوطي (١/ ٢٤٥).
(٣) ينظر: الخصائص، ابن جني (٣/ ١٣٢) وما بعدها.
(٤) ينظر:اللهجات العربية في التراث،الجندي (٢/ ٦٧٣) وما بعدها.
(٥) ينظر: اللغة واللغويات، لوينز (ص١٩٩).
(٦) ينظر: بناء لغة الشعر، كوين (ص٤٢).

الانثناء، والتمايل ميل المشوق المحب ليلاحقهم بصره أنّى حلّوا، فتكون حركته وصلًا لما انقطع، فهو يقول في بيته الأول:

الله يعـلم أنـا في تلفّـتنا يوم الفِراق إلى أحبابنا صُور

ففي لحظة الوداع والتوهج الشعري صاغ بيته بصيغ اسمية ما عدا (يعلم) ثم عدل إلى الصيغ الفعلية في البيت الثاني لأنه شعر أن الصيغ الاسمية لم تتح له الإحاطة بكل ما يستلزمه الموقف، وعند ما لم تطعه اللغة في التعبير، تمرد عليها.

إن الشاعر يتعقب أحبته، فيديم البصر، ويحدق كي يتتبعهم بصره، فإذا ما لمحهم دنا ونظر، ولعلها النظرة المطولة، وليست العابرة الكليلة، ولا يؤدي هذا المعنى إلا كلمة «فأنظور»، وكأني بالشاعر وهو يتتبع أحبته، يميل به الهوى نحوهم، فيدقق النظر، ولا يريد أن ينهي البيت قبل العثور عليهم، فأشبع الواو، ليتيح الوقت الكافي لرؤيتهم، وليتحقق من مكانهم. وامتداد الواو، امتداد لشوق يحفر في النفس عميقًا، وذلك أعطى للفعل في بيته معنى الحركة والسلوك، فتلوح في المخيلة صورة الشاعر وقد وضع يده فوق عينيه ليركز بصره، ويصحح مجال الرؤيا. فكيف للشاعر وقد برّح الحب به أن يفكر في القاعدة النحوية؟! يضاف إلى ذلك أن الحركة المتصورة من خلال (تلفتنا - أشري – صور – أدنو – أنظور) قد أثْرت التعبير عن الموقف، ونقلت إلينا ما تضج به نفس الشاعر من تفصيلات التجربة بشكل يفوق التعبير المباشر عن الحب والشوق.

وكان قد أدرك الفلاسفة المسلمون من قبل «أن خروج اللغة في الشعر عن الأصل يرتبط بالهدف الذي تريد تحقيقه، ذلك أنها لا تسعى إلى الإفهام والتوصيل كما هو الحال فيما يخص اللغة العلمية، وإنما تهدف إلى تحقيق أمر زائد عن المعنى، وأن هذا الانحراف انحراف جمالي متعمد، ذلك أنها تقصد من ورائه الدهشة أو العجب أو اللذة. وقد وعوا في الوقت نفسه أن الوظيفة الشعرية للغة يمكن أن توجد خارج

الشعر، لكنها تكون دائمًا ثانوية مساعدة، في حين تكون هي العنصر المهيمن في الشعر، بمعنى أنها تتحقق بأقصى حد ممكن بحيث يتقهقر التوصيل – وهو هدف اللغة العلمية – إلى الوراء وتصبح هي مقصودة لذاتها، وأشار هؤلاء الفلاسفة أيضًا إلى أهمية وجود المستويين اللغويين في الشعر، أي المستوى الحقيقي والمجازي، حتى لا تتحول اللغة الشعرية إلى لغز مستغلق»[(١)].

فاللغة الشعرية تعكس انفعالات النفس وصراعاتها، ولا يمكن أن ينفصل التعبير اللغوي عن المؤثرات الانفعالية التي يحياها الشاعر، ومن المسلم به والحال هذه أن ترتبط لغة القصيدة أو على الأقل بعض الظواهر اللغوية بطبيعة التجربة الفنية والنفسية للشاعر سواء عن عمد أو بشكل غير وعي منه.

وقد استثمر الشعراء في أشعارهم الجانب الصوتي في تعبيرهم عن تجاربهم الشعرية، ولعل المتنبي في قوله معاتبًا سيف الدولة [(٢)]:

واحَرَّ قَلباهُ مِمَّن قَلبُهُ شَبِمُ وَمَن بِجِسمي وَحالي عِندَهُ سَقَمُ

من الشعراء الذين عولوا على البنية الصوتية في إنجاز التجربة الشعرية بأبعادها النفسية والعاطفية والدلالية، ولكن النحاة لا يعنيهم البعد النفسي للقول الشعري، فحملوا الكلام على الخطأ من وجهين: أحدهما: أنه وصل المندوب وحرك، وهي هاء تدخل في الوقف، وهي ساكنة أبدًا، وإذا ما وصلت أسقطت الهاء. وثانيهما: أنه أسقط الياء من المضاف إليه، وهو موضع لا تسقط فيه الياء[(٣)]. والأصل أن يقول: واحر قلبياه[(٤)]، وفي جدل النحاة يغيب وجع الشاعر الذي سببته القطيعة مع سيف الدولة، فقال القصيدة معاتبًا عتاب المحب المكلوم، الذي يصعد ألمه وتوجعه عبر المد

(١) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد (ص١٩٣).
(٢) ديوان المتنبي (٤/ ٨٠).
(٣) ينظر: الكتاب، سيبويه (٤/ ١٦٥) والخصائص، ابن جني (٢/ ٣٥٩).
(٤) ينظر: الوساطة، الجرجاني (ص٤٦٤).

الصوتي الخارج من أعماق أعماقه، ولعل في قوله: (واحر قلباه) خير تعبير عن هذا البعد النفسي، فلا يمكن الفصل هنا بين اللغة وإحساس الشاعر «والنظر إلى هذا التركيب في ضوء الموقف الانفعالي العام للقصيدة يوحي باستجابته لملابسات هذا الموقف، بل يوحي بأنه القدرة على التعبير عن مشاعر الغضب، والتألم العميق والسخط المتبرم بما نال المتنبي من سيف الدولة، فهاء «قلباه» العميقة مخرجًا، والمسبوقة بألف مداها في المد يشتركان في إنجاز تركيب صوتي يتصف بانديا في الصوت وعمق في المخرج يجسدان باقتدار اتساع وعمق أحاسيس الغضب والألم عند المتنبي»[(١)].

فالمتنبي أبدع في قوله و«أعطى من المعنى، عن هذا الطريق ما لا سبيل إليه بصياغة أخرى تعتبر عندهم أوفى وأكمل. فنحن الآن أكثر ميلًا إلى أن ننظر إلى هذا التشكيل النحوي في ضوء إحساس المتنبي العميق بالألم والذبول والجفاف. وإلى أن نلاحظ ما يرتبط بهذا التشكل من توتر أو مواقف متناقضة»[(٢)].

وفي الشعر العربي أمثلة كثيرة لم ينفصل فيها التشكيل النحوي عن إحساس الشاعر انفصالًا تامًا، ولكن النحاة لم يلتفتوا إلى هذا الأمر، ولم يتنبهوا إلى مقصد الشاعر الذي لن يظفر به النحوي، لأنه خارج دائرة اهتمامه.

فالشاعر قيس بن زهير حين يقول[(٣)]:

ألم يأتـيك والأنباءُ تَنمِي بما لاقتْ لَبونُ بني زياد

يسارع اللغوي للبحث في أسباب الجزم مع إثبات الشاعر الياء مع الجزم، وإجراء المعتل المجزوم مجرى الصحيح، أو القول: لو قال ألم يأتك لكان أقوى قياسًا[(٤)] ولا

(١) في التشكيل اللغوي للشعر -مقاربات في النظرية والتطبيق، فلفل (ص١٧٧).
(٢) علم المعاني -قراءة ثانية للتشكيل النحوي، سلوم (ص٤٦).
(٣) شعر قيس بن زهير (ص٢٩).
(٤) ينظر: الخصائص، ابن جني (١/ ٣٣٣).

يهمه البحث في خلفيات القول، أو الحال المولدة لهذه الصيغة، التي تخبرنا بها بعض أبيات القصيدة[١]. فالشاعر بدأ القصيدة في ذكر المشاحنة على الدرع مع ابن عمه الربيع واستياق الشاعر إبله ردًّا على ما قام به بشأن الدرع، وذلك يعني أنه في موقف يتهدد فيه غريمه، ويحاول أن تكون الغلبة له، لذلك افترض، بعد ما فعله من اقتياد نياق بني زياد، وأخذها رغمًا عنهم، وهم الأبطال الذين يخافهم الناس ويرهبونهم، أن يكون النبأ قد شاع وانتشر، لذلك استنكر من عدم سماع المخاطب نبأ بطولاته، فالأنباء سرعان ما تنشر وتشيع بين الناس - والنبأ خاص بما كان ذا شأن من الأخبار - فلم يكن أمامه إلا أن يستعين بإثبات الياء فقال: «ألم يأتيك»، وكان الوجه أن يقول : «ألم يأتِك». والياء حرف مد ولين، «وأصوات المد واللين إحدى وسائل التعبير عن المعاني، ولها ارتباطات بالمواقف الشعورية في النص الشعري، فهي تمتاز بقدرتها العالية على الإسماع... ولها دور في إكساب الكلمات القدرة على الإسماع»[٢]. والسامع يندر أن يخطئ سماع صوت اللين[٣]، فالياء بامتدادها الصوتي الذي يفرضه إنشاد البيت حملت تعبيرًا عن الانفعال العاطفي الذي حمل المفاجأة والاستغراب من عدم سماع النبأ، كما كانت متكأً نفسيًا للشاعر ليراكم عليها فخره واستغرابه، فشحنت بكل عواطفه في الوقت عينه. ومعلوم أن المد حدث صوتي يرافق الحالات الانفعالية، والعربي كثيرًا ما يعبر عن انفعاله بمد الصوت، الذي يسمى تنغيمًا في الدراسات الصوتية وهو تغيرات تنتاب صوت المتكلم من صعود إلى هبوط ومن هبوط إلى صعود لبيان مشاعر الفرح والغضب والنفي والإثبات

(١) فالشاعر كان قد «أعار الربيع درعًا فمطله بها فمرت أم الربيع به على راحلتها، فأخذ زمامها وذهب بها مرتهنًا لها بالدرع. فقالت له العجوز: ياقيس أين غرب عقلك؟ أترى بني زياد مصالحيك أبدًا وقد ذهبت بأمهم يمينًا وشمالًا، فقال الناس ما شاؤوا؟ وإن حسبك من شر سماعه، فخلى سبيلها وذهبت كلمتها مثلًا». الخصائص (١/ ٣٣٣) الحاشية.

(٢) فاعلية الإيقاع في النصوص الشعرية، البدراني (ص٢٧٩).

(٣) ينظر: الأصوات اللغوية، أنيس (ص٢٨).

والتهكم والاستهزاء والاستغراب[١].

وقد أشار ابن جني إلى هذا وسماه «التطويح والتطريح والتفخيم والتعظيم... وأنت تحس هذا من نفسك إذا تأملته. وذلك أن تكون في مدح إنسان والثناء عليه، فتقول: كان والله رجلًا! فتزيد في قوة اللفظ بـ(الله) هذه الكلمة، وتتمكن في تمطيط اللام وإطالة الصوت بها (وعليها) أي رجلًا فاضلًا أو شجاعًا أو كريمًا أو نحو ذلك»[٢]. ويمكن الإفادة من نص ابن جني في أن الحذف يكون لقرينة حالية تستدعيها ظروف الكلام ومقامه وهو ما يعرف بسياق الحال[٣]، أي أن حذف الفاعل بدلالة قرينة الحال التي في مد الصوت في قوله «ألم يأتيك» هو المراد عند الشاعر ولذلك أثبت الياء، وكان حكمها الجزم.

لعل فيما قدمنا يساعدنا في فهم الضرورة التي لجأ إليها الشاعر في مد الصوت وعدم حذف الياء وجزمها، ويفسر أيضًا سبب عدوله من المقيس النادر، إذ إن العدول اقتضته الدلالة وقرره المعنى، يؤيد ما نذهب إليه سياق البيت، فقد قيل في معرض غضبه وتهكمه من المخاطب، فناسب مد الصوت في «ألم يأتيك» الخبر الجلل الذي يدلل على فعل الشاعر من استياق النوق وبيعها ردًّا على ما قام به الربيع بن زياد بشأن الدرع، وهذا كله دل عليه الاستعمال اللغوي الذي ورد عليه البيت من إثبات حرف المد «الياء» مع أن الفعل في موضع جزم. وفي هذا المقام نشير إلى أن الحقيقة القائلة إن التنغيم والشدة والجهر في الصوت وكذلك نظام اللغة (وحداته الصوتية) تستطيع التعبير عن الأصول الاجتماعية للمتكلم وثقافته وتربيته وجنسه، وهذا لا يقع في حقل الفونولوجي بل في أحد حقول اللغة المسمى بعلم الأسلوب

(١) ينظر: في البحث الصوتي عند العرب، العطية (ص٦٣).
(٢) الخصائص، ابن جني (٢/ ٣٧١).
(٣) ينظر: في البحث الصوتي عند العرب، العطية (ص٦٧).

الصوتي[١]، واختيار الشاعر لهذا المنحى من التعبير، وإن دخل في باب الخطأ والضرورة، فهو يحمل دلالة يؤكدها سياق الحال، فإنها لا تخلو من جمال وحسن، ليس مبعثه الخطأ، وإنما طريقة التعبير التي اعتمدها الشاعر سواء أكان واعيا أم لا.

ومن الضرورات الشعرية التي تفتح أبواب القول في المعنى الذي خرجت إليه الضرورة قول المتنبي[٢]:

أُحادٌ أَم سُداسٌ في أُحـادِ لُيَيلَتُنا المَنوطَةُ بِالتَنـادِ

والبيت يحمل على الغلط لعدة وجوه منها: «أنه صرف (أحاد)، والعرب لا تعربه، وإنما تجعله مبنيًا، وقال: (سداس)، والعرب لم تجاوز في العدد (رباع)، وقال: (ليلتنا)، والعرب إذا صغرت (ليلة) قالت: (ليلية)، فحذف هذا من آخره»[٣]. ويعنينا في هذا المقام تصغير(ليلتنا) لعلاقة التصغير بمذهب المتنبي في الحياة؛ فالتصغير هنا للتعظيم[٤]، والعجيب أن المتنبي أطال الليلة ثم صغّرها، فالليلة طالت وامتدت إلى يوم القيامة، فعدلت ليالي الدهر كلها ؛ تلك الليلة التي عزم في صباحها على الحرب، والانتظار يطيل الوقت، والمتنبي حقرها لعظم طولها مستخفًا متعاليًا. ولو قال: (ليلية) لما تحقق له ذلك، فالتعبير بـ(ليلتنا) يحقق للكلمة تنغيمًا نستعرض من خلاله مشاعر الضيق والكآبة.

وقد كان للضرورات تأثير كبير في نشوء صيغ جديدة منها مارواه البكري في لآلئه، وهو قول نميرة بن حصن المازني يرثي ابنه:

إني أُريء الشـامتين تجلّدي وإنيَ كالطاوي الجناح على الكسرِ

(١) ينظر: أصوات وإشارات، دراسة في علم اللغة، كوندراتوف (ص٢٠٢).
(٢) شرح ديوان المتني، البرقوقي (٢/ ٧٥).
(٣) ما يجوز للشاعر في الضرورة، القيرواني (ص٩٣).
(٤) ينظر: شرح مشكل المتنبي، ابن سيدة (٧٣).

وعلق عليه بقوله: راء الرجل الشيء، وأراءه غيره فهو يريئه[١]. ويراه الميمني من باب القلب: رأى وراء، كنأى وناء، وأراء مقلوب: أرى، ومضارعه يرئ. والحق أن هذا الفعل، لم يرد لا على الأصل ولا على القلب، وإنما دعت إليه ضرورة الوزن[٢].

هذه هي نماذج من الضرورات الشعرية التي التجأ إليها الشاعر طوعًا أو كرهًا، قصدنا من دراستها إظهار الغاية التي خرج إليها الشاعر. ونحن مع تسليمنا بأهمية القاعدة النحوية، وجمال الصحة اللغوية، إلا أننا نسلم أيضا بوقوع الضرورة، وما دامت الضرورة واقعة، فلِم لا نبحث عن المقاصد التي ترتبت على الخطأ النحوي؟ وهذه المقاصد هي التي تشكل الوظيفة الجمالية للضرورة. ولكن المخالفات اللغوية أو الضرورات لم تكن خطًّا واحدًا، فكثير منها لم يتعد الخطأ إلى تشكيل وظيفة جمالية.

(١) ينظر: سمط اللآلي في شرح أمالي القالي، البكري (١/ ٥٨٤).
(٢) ينظر: فصول في فقه اللغة، عبد التواب (ص١٨٧).

الخاتمة

إن للقول ظلالًا لم يحاول النحويون أو اللغويون تلمسها، لأن اهتمامهم كان منصبًا على اللغة، فنظروا إلى لغة الشعر وما فيها من ظواهر تقترب من النموذج أو تبتعد عنه، فألحوا على مسألة التوافق، أو رميها بالمخالفة والشذوذ والانحراف عن القاعدة. وبناء على ذلك عدت الأخطاء التي ارتكبها الشعراء خروجًا عن المقاييس التي ارتضاها النحاة، وبحثت تلك الأخطاء من منظور الخطأ والصواب، ولم تبحث بعلاقتها مع الحس الشعري والموقف والتجربة لأنه ليس من شأنهم ولا من وظيفتهم، ومع هذا لم يُعِرِ الشعراء مقولات النحويين اهتمامًا كبيرًا لأنها شدت وثاقهم إلى القاعدة، وضيقت عليهم مجال القول والتعبير، وأجرَّت ألسنتهم عن الإفصاح عن مشاعرهم، لذلك سلم كثير منهم للشعراء بخصوصية لغتهم فجعلوهم أمراء الكلام، وأجازوا لهم ما لا يجوز لغيرهم.

ونحن لا نستهين باللغة العربية، ولكننا أردنا أن نسجل مواقف النحاة الأقل تشددًا في مسألة الخروج عن القاعدة، وأن نؤكد أقوال النقاد العرب في تلك المسائل واختلاف نظرة كل فريق إلى التعبير اللغوي، لذلك بحثنا في المعنى الذي يتشكل من خلال تلك الضرورات، لأن الشاعر لحظة التعبير لا يمكن له تنحية إحساسه الذي يهيمن عليه، فيخرج التعبير مشحونًا به، ريان بدلالاته، من هنا كانت مسألة رد الضرورة بما يتناسب والقواعد اللغوية، يغير المعنى، ويلغي خصوصية تجربة الشاعر.

والشاعر في نهجه الذي ذكرناه يتجاوز مسألة توصيل المعنى إلى التأثير في المتلقي، فينتج ظواهر مخالفة للقواعد النحوية، لها ما لها من جماليات التركيب، وعلى هذا الأساس يشكل التعبير الناتج، اللغة الشعرية. وحبذا لو فصل المقعدون بين مستويات اللغة في التقعيد، ونظروا إلى الشعر على أنه مستوى معين ينفرد بخصائص

تركيبية مميزة لاختلاف ظروف صياغته.

وتبقى الضرورة الشعرية مظهرًا من مظاهر معيارية القاعدة وربما كان للاستشهاد دور في جمود النظرة إلى ما خالف القاعدة «ولو أن الاستشهاد لم يقف عند حد على يد النحاة العرب، لأمكن أن تجري دراسة اللغة على مراحل وعصور باستقراء ما يجدّ من نصوص... ولاعتبر كل ميل غير فردي إلى مخالفة القواعد السابقة تطورًا في الاستعمال اللغوي، يتطلب تطورًا في النظرة إلى هذه القواعد في ظل منهج وصفي لدراسة اللغة»[1]، وربما كان هذا القول حلًّا لما كثرت فيه الأقوال، واحتدمت عليه الصراعات.

(١) اللغة بين المعيارية والوصفية، لحسان (ص١٦٧).

مصادر البحث ومراجعه

١- **أخبار أبي تمام**، الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى بن عبد الله، تحقيق: خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي، قدم له: أحمد أمين، ط٣، بيروت، دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٠م.

٢- **أسرار البلاغة**، الجرجاني، عبد القاهر أبو بكر بن عبد الرحمن بن محمد، علق عليه: محمود محمد شاكر (د. ط)، جدة، دار المدني، ١٩٩١م.

٣- **ارتشاف الضّرب من لسان العرب**، الأندلسي، أبو حيان محمد بن يوسف بن علي بن يوسف بن حيان أثير الدين، تحقيق: د. رجب عثمان محمد، راجعه رمضان عبد التواب، ط١، القاهرة، مكتبة الخانجي ١٩٩٨م.

٤- **الأسلوبية منهجًا نقديًا**، عزام، محمد (د.ط)، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٨٩م.

٥- **إصلاح المنطق**، أبو يوسف يعقوب بن إسحاق بن السكيت البغدادي، شرح وتحقيق: أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون، (د.ط)، مصر، دار المعارف، (د.ت).

٦- **الأصمعي وجهوده في رواية الشعر العربي**، إبراهيم، إياد عبد المجيد، ط١، الأردن، دار الوراق للخدمات الحديثة، ٢٠٠١م.

٧- **أصوات وإشارات، دراسة في علم اللغة**، كوندراتوف، ألكسندر ترجمة: أدور يوحنا، (د.ط) بغداد، مطبعة الجمهورية، ١٩٧١م.

٧- **الأصوات اللغوية**: أنيس، إبراهيم، (د.ط) مكتبة نهضة مصر، (د. ت).

٨- **الأصول في النحو**، ابن السراج، أبو بكر محمد بن السري بن سهل النحوي، تحقيق: عبد الحسين الفتلي، ط٣، بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٩٨٨م.

٩- **إعجاز القرآن**، الباقلاني، محمد بن الطيب بن محمد بن جعفر بن القاسم القاضي أبو بكر، تحقيق: السيد أحمد صقر، (د.ط)، مصر، دار المعارف، ١٩٥٤م.

١٠- **بناء لغة الشعر**، كوين، جون، ترجمة وتقديم وتعليق: د. أحمد درويش، سلسلة دراسات نقدية ٣، (د.ط)، مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٠م.

١١- **البيان والتبيين**، الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب، تحقيق: عبد السلام هارون، ط٧، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٩٨م.

١٢- **تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري**، إبراهيم، طه أحمد، (د.ط)، جدة، المكتبة الفيصلية، ٢٠٠٥م.

١٣- **التركيب اللغوي للأدب**، د. عبد البديع، لطفي، ط١، لبنان، مكتبة ناشرون، ١٩٩٧م.
١٤- **التنبيه على حدوث التصحيف**، الأصفهاني، حمزة بن الحسن، تحقيق: محمد حسين آل ياسين، (د.ط)، بغداد، المعارف، ١٩٦٧م.
١٥- **التنبيهات على أغاليط الرواة**، أبو القاسم علي بن حمزة البصري، تحقيق: عبد العزيز الميمني، (د.ط) القاهرة، ١٩٦٧م.
١٦- **خزانة الأدب**، عبد القادر بن عمر بن بايزيد بن أحمد البغدادي، تحقيق: عبد السلام هارون، (د.ط)، مصر، مكتبة الخانجي، ١٩٧٩م.
١٧- **الخصائص**، ابن جني، أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي، تحقيق: محمد علي النجار، (د.ط)، مصر، دار الكتب المصرية، المكتبة العلمية ١٩٥٦م.
١٧- **دراسة في لغة الشعر**، رؤية نقدية، عيد، رجاء، (د.ط) الإسكندرية، دار المعارف، (د.ت).
١٨- **دلائل الإعجاز**، الجرجاني، عبد القاهر أبو بكر بن عبد الرحمن بن محمد، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، ط٣، مصر، مكتبة الخانجي،١٩٩٢م.
١٩- **ديوان عمر بن أبي ربيعة**، شرح: محي الدين عبد الحميد، (د.ط)، القاهرة، ١٩٦٥م.
٢٠- **ديوان المتنبي**، تحقيق: عبد الرحمن البرقوقي، (د.ط) بيروت، دار الكتاب العربي، (د.ت).
٢١- **ديوان النابغة**، شرح وتقديم: عباس عبد الساتر، ط٣، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٩٦م.
٢٢- **ديوان امرئ القيس**، تحقيق وضبط: مصطفى عبد الشافي، (د.ط) بيروت، دار الكتب العلمية، (د. ت).
٢٣- **ديوان امرئ القيس**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٤، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٤م.
٢٤- **ديوان امرئ القيس – رواية الأصمعي من نسخة الأعلم الشنتمري**، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، ط٤، الإسكندرية، دار المعرف، (د.ت).
٢٥- **زهر الآداب وثمر الألباب**، الحصري القيرواني، إبراهيم بن علي بن تميم الأنصاري، أبو إسحاق، تحقيق: علي محمد البجاوي، ط١، القاهرة، ١٩٥٤م.
٢٦- **السكون المتحرك – دراسة في البنية والأسلوب تجربة الشعر المعاصر في البحرين**

نموذجًا، هاشمي، علوي، ط١، دولة الإمارات العربية المتحدة، منشورات اتحاد الكتاب وأدباء الإمارات، ٢٠٠٣م.

٢٧- سمط اللآلي في شرح أمالي القالي، أبو عبيد البكري الأونبيّ، تحقيق: عبد العزيز الميمني، (د. ط) القاهرة، ١٩٣٦م.

٢٨- شرح جمل الزجاجي - الشرح الكبير-، ابن عصفور الإشبيلي، أبو الحسن علي بن مؤمن بن محمد الحضرمي، تحقيق: د. صاحب أبو جناح، ط١ بغداد، (د.ن)، ١٤٠٠هـ.

٢٩- شرح المشكل من شعر المتنبي، ابن سيدة، أبو الحسن علي بن إسماعيل، تحقيق: د. محمد رضوان الداية، (د.ط)، دمشق، دار المأمون للتراث، ١٩٧٥م.

٣٠- شعر ابن هرمة القرشي، تحقيق: محمد نفاع وحسين عطوان، (د.ط) دمشق، مطبوعات مجمع اللغة العربية، ١٩٦٩م. ملحق الديوان.

٣١- شعر قيس بن زهير، جمع وشرح: البياتي، عادل جاسم، (د.ط)، العراق، مطبعة الآداب، العراق، ١٩٧٢م.

٣٢- الشعر والشعراء، ابن قتيبة الدينوري، أبو محمد عبد الله بن عبد المجيد بن مسلم، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر (د.ط)، الإسكندرية، دار المعارف، ١٩٥٨م.

٣٣- ضرائر الشعر، ابن عصفور الإشبيلي، علي بن مؤمن بن محمد الحَضْرَمي أبو الحسن، تحقيق: السيد إبراهيم محمد، ط١، بيروت، دار الأندلس، ١٩٨٠ م.

٣٤- الضرورة الشعرية، دراسة أسلوبية، السيد محمد، إبراهيم، ط٢، بيروت، دار الأندلس، ١٩٨١م.

٣٥- الضرورة الشعرية دراسة لغوية نقدية، العدواني، عبد الوهاب، (د.ط)، العراق، وزارة التعليم العالي، جامعة الموصل ١٩٩٠م.

٣٦- الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر، الآلوسي، محمود شكري، (د.ط)، القاهرة، المطبعة السلفية، ١٣٤١هـ.

٣٧- فاعلية الإيقاع في النصوص الشعرية، البدراني، علاء حسين عليوي، (د.ط)، العراق، الجامعة العراقية، ٢٠١٢م.

٣٨- فصول في فقه اللغة، عبد التواب، رمضان، ط١، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٩٩م.

٣٩- فن الشعر ورهانات اللغة - بحث في آليات الخطاب الشعري عند البحتري، حيزم، أحمد، دار محمد علي الحامي، ط١، صفاقص، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ٢٠٠١م.

٤٠- **في البحث الصوتي عند العرب**، العطية، خليل إبراهيم، الموسوعة الصغيرة، (د.ط)، بغداد، (د.ن) ١٩٨٣م.

٤١- **في التشكيل اللغوي للشعر – مقاربات في النظرية والتطبيق**، فلفل، محمد عبدو (د.ط)، دمشق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة السورية، ٢٠١٣م.

٤٢- **في لغة الشعر**، السامرائي، إبراهيم (د. ط)، عمان، دار الفكر، (د. ت).

٤٣- **قراءة الشعر**، الربيعي، محمود، ط١، القاهرة، دار غريب، ١٩٩٧م.

٤٤- **قضايا النقد الأدبي والبلاغة**، العشماوي، محمد زكي، ط١، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ١٩٧٩م.

٤٥- **كتاب سيبويه**، تحقيق: عبد السلام هارون، ط٣، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٨٨م.

كتاب النوادر في اللغة، أبو زيد الأنصاري، سعيد بن أوس بن ثابت، تحقيق: محمد عبد القادر أحمد، ط١، بيروت، دار الشروق، ١٩٨١م.

٤٦- **اللغة**، فندريس، جوزيف، تعريب: عبد الحميد الدواخلي، ومحمد القصاص، (د.ط)، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٠م.

٤٧- **اللغة بين الفرد والمجتمع**، يسبرسن، أوتو، ترجمة: عبد الرحمن محمد أيوب، (د.ط)، القاهرة، الأنجلو المصرية، ١٩٥٤م.

٤٨- **اللغة بين المعيارية والوصفية**، حسان، تمام، ط٤، القاهرة، عالم الكتب، ٢٠٠٠م.

٤٩- **اللغة الشاعرة**، العقاد، عباس محمود، (د.ط)، مصر، دار نهضة مصر، ١٩٩٥م.

٥٠- **لغة الشاعر**، أباظة، عزيز، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ج٢٥، عدد نوفمبر، ١٩٦٩م. من الصفحة ٢٢ إلى الصفحة ٤٠).

٥١- **لغة الشعر**، عيد، رجاء، (د.ط)، الإسكندرية، منشأة المعارف، ١٩٨٥م.

٥٢- **لغة الشعر، دراسة في الضرورة الشعرية**، عبد اللطيف، محمد حماسة، ط١، القاهرة، دار الشروق، ١٩٩٦م.

٥٣- **لغة الشعر في تناول النحاة**، عبد اللطيف، محمد حماسة، مجلة الثقافة، العدد ١٥، ١٩٧٤م. من صفحة ٩٢- ١٣٠).

٥٤- **اللهجات العربية في التراث**، الجندي/ القسم الثاني النظام النحوي، أحمد علم الدين (د.ط)، ليبيا، الدار العربية للكتاب،١٩٨٣.

٥٥- **اللغة واللغويات**، لوينز، جون، ترجمة: محمد عناني، (د.ط)، عمان دار جرير، ٢٠٠٩م.

٥٦- ما يجوز للشاعر في الضرورة، القيرواني أبو عبد الله محمد بن جعفر لقزاز القيرواني التميمي، تحقيق: د. رمضان عبد التواب ود. صلاح الدين الهادي، ط١، مصر، الزهراء للإعلام العربي، ١٩٩٢م.

٥٧- المثل السائر، ابن الأثير، علي بن محمد بن عبد الكريم بن عبد الواحد الشيباني الجزري، علق عليه د.أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة، ط١، القاهرة، دار نهضة مصر، الفجالة، ١٣٧٩هـ.

٥٨- مدخل إلى علم الجمال الأدبي، تليمة، عبد المنعم، ط١، القاهرة، دار الثقافة، ١٩٧٨م.

٥٩- المستطرف في كل فن مستظرف، الأبشيهي، شهاب الدين محمد بن أحمد بن منصور أبو الفتح، تحقيق: عبد الله أنيس الطباع، (د.ط)، بيروت، دار القلم، ١٩٨٦م.

٦٠- المستوى اللغوي للفصحى واللهجات والنثر والشعر، عيد، محمد، (د.ط) القاهرة، عالم الكتب، ١٩٨١م.

٦١- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ابن هشام الأنصاري، أبو محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف بن أحمد بن عبدالله، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، (د.ط)، بيروت، المكتبة العصرية، ١٩٩١م.

٦٢- مفهوم اللغة العليا في النقد الأدبي، درويش، أحمد، المجلة العربية للثقافة تونس، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، س١٦، ع٣٢ ذو القعدة ١٤١٧ هـ آذار ١٩٩٧م. من صفحة ٥٩ - ٧١.

٦٣- من أسرار اللغة، أنيس، د. إبراهيم، ط٦، القاهرة، الأنجلو المصرية، ١٩٧٨م.

٦٤- من قضايا الأدب الجاهلي، أبو الأنوار، محمد، (د.ط)، القاهرة، مكتبة الشباب، (د.ت).

٦٥- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، القرطاجني، أبو الحسن حازم، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، ط٣، تونس الدار العربية للكتاب، ٢٠٠٨م.

٦٦- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر، تحقيق: السيد أحمد صقر، ط٤، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٤م.

٦٧- الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، المرزباني، أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى، تحقيق: علي محمد البجاوي (د.ط)، القاهرة، دار نهضة مصر (د. ت).

٦٨- نظرية اللغة في النقد العربي، دراسة في خصائص اللغة الأدبية من منظور النقاد العرب، راضي، عبد الحكيم، ط١، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣م.

٦٩- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، الروبي، د. ألفت محمد كمال عبد العزيز، (د.ط) مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م.

٧٠- النقد العربي مداخل تاريخية حول اتجاهاته الأساسية، نصوص بلاغية ونقدية قديمة وحديثة، تليمة، عبد المنعم، راضي، عبد الحكيم (د.ط)، القاهرة، دار الثقافة، ١٩٨٥م.

٧١- الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، أبو الحسن علي بن عبد العزيز، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، (د.ط)، بيروت، دار القلم، ١٩٦٦م.

٧٢ - يتيمة الدهر، الثعالبي، عبد الله بن محمد بن إسماعيل المعروف بأبي المنصور، تحقيق: د.مفيد قميحة، ط١، لبنان، دار الكتب العلمية، ١٩٨٣م.

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
الملخص	٣٧٦
المقدمة	٣٧٧
الضرورة الشعرية لدى بعض النحاة المتقدمين	٣٧٨
الضرورة الشعرية في الدراسات المعاصرة	٣٨١
المواقف المتناقضة لدى الشعراء والنقاد واللغويين والنحويين	٣٨٣
موقف الشعراء من اللغويين والنحويين	٣٨٣
موقف نقاد الأدب من نقد اللغويين	٣٨٩
الضرورة الشعرية والتشكيل الجمالي	٣٩٢
الخاتمة	٤٠٩
مصادر البحث ومراجعه	٤١١