«نَفَسُ الشَّاعِرِ»:
الدّلالةُ وَالْمَقْصَدُ عِنْدَ عَبْدَ الله الطَّيِّبِ فِي كِتَابِهِ «المُرْشِد إِلَى فَهْمِ أَشْعَارِ العَرَبِ وَصِنَاعَتِهَا»

د. محمد موسىٰ البلولة الزين[1]

المستخلص: يسلط هذا البحث الضوء علىٰ «نفَس الشاعر» لغةً واصطلاحًا عند الطيب في كتابه المرشد، ويبيِّن دلالاته ومقصده بالمناقشة والتحليل لشواهده الشعرية التي أوردها في علاماته. ويجيب عن أسئلة المتلقي عن مفهوم «نفَس الشاعر» وعلاقته بوحدة القصيدة العربية عند المتقدمين والمتأخرين. ويهدف إلىٰ تقديم «نفَس الشاعر» للمعنيين بعلم المصطلح؛ ليولوه عنايتهم واهتمامهم من التقعيد والتأصيل؛ مما يسهم في رفد الحركة الأدبية والنَّقدية بمصطلح نقديٍّ حديث.

وتوصل البحث إلىٰ أنَّ هناك اختلافًا بين الطيب ومعاصريه من المحدَثين في مفهوم الوحدة العضوية. وأنَّ علامات نفَس الشاعر تكشف عن أسلوب الشاعر، وتبيِّن تميزه عن غيره من الشعراء. وأنَّها ليست من عناصر الوحدة العضوية التي حدَّدها المحدّثون من معاصريه؛ لأنَّها تكون في القصيدة التي تتعدد موضوعاتها وتخلو من الوحدة النفسية. وعلامات نفَس الشاعر عند الطيب لا تخرج عن المصطلحات البلاغية النَّقدية وأسس الكتابة الشعرية الموضوعية. وأنَّ «نفَس الشاعر» طرح جديد، يتطلَّب المزيد من الدراسات المعمَّقة من قِبَل المختصين في المجامع والمراكز والمؤسسات المتخصصة لاعتماده في علم المصطلح.

الكلمات المفتاحية: نَفَس الشاعر، التسلسل، التخلص، المقابلة، المخاطبة.

* * *

(١) أستاذ الأدب الحديث المساعد، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الجوف.

البريد الإلكتروني: awrady@gmail.com

المقدمة

الحمد لله الحميد المجيد، الذي يبدئ ويعيد، والصلاة والسلام علىٰ عبده ورسوله سيدنا محمد بن عبد الله، وعلىٰ آله وصحبه أجمعين، أمَّا بعد:

فقد شغلت عناصر الوحدة العضوية في القصيدة العربية النُّقاد المعاصرين لعبد الله الطيب، فلهم فيها مذاهب خالفوا فيها الأقدمين والمحافظين المعاصرين لهم، مما جعل عبد الله الطيب يتصدىٰ لهم مدافعًا عن الوحدة العضوية في القصيدة العربية القديمة، ومبينًا عناصرها ومحددًا علامات هذه العناصر. ومن هذه العناصر «نفَس الشاعر». وهذا ما أفاد الباحث في اختيار موضوع بحثه، «نَفَس الشاعر»: الدلالة والمقصد عند عبد الله الطيب في كتابه: «المرشد إلىٰ فهم أشعار العرب وصناعتها»، و«نفَس الشاعر» أورده الطيب في كتابه المرشد، وأفرد له مبحثًا كاملًا في القسم الثاني من الجزء الرابع، وجعله عنصرًا رئيسًا من عناصر وحدة القصيدة العربية عند الشعراء المتقدمين والمتأخرين[1].

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في إبرازه نفَس الشاعر عند الطيب، وتقديمه للمعنيين بعلم المصطلح؛ ليولوه عنايتهم واهتمامهم من التقعيد والتأصيل؛ مما يسهم في رفد الحركة الأدبية والنَّقدية بمصطلح نقديٍّ حديث. والتعرُّف إلىٰ الطيب، والتعريف بكتابه «المرشد إلىٰ فهم أشعار العرب وصناعتها».

(١) من خلال تتبعي لما استشهد به الطيب من شعر، تبيَّن لي أنَّه يقصد بلفظة «المتقدمين» شعراء العصر الجاهلي وصدر الإسلام وعصر بني أمية، أمَّا لفظة «المتأخرين» فيعني بها شعراء العصر العباسي.

مشكلة البحث:

لـم يكـن «نَفَـس الـشاعر» مـصطلحًا ذائعًـا ومتـداولًا بـين النُّقـاد المتقـدمين والمتـأخرين والمعاصرين، إلَّا أنَّ استخدامهم عبارة «نَفَس الشاعر»، نجده يأتي عرضًا في دراساتهم الوصفية والتحليلية. فمن هنا جاءت مشكلة البحث الذي يحاول وضع اللبنة الأولىٰ في تأصيل «نفَس الشاعر» بالدراسة والوصف والتحليل. وقد جاء هذا البحثُ للإجابة عن الأسئلةِ الآتية:

- ما المقصود «بنفَس الشاعر»؟
- ما دلالاتُه وعلاماتُه؟
- ما وظيفته؟

أهداف البحث:

يهدف هذا البحث إلىٰ دراسة (نَفَس الشاعر) عند الطيب، ولفت انتباه المعنيين بعلم المصطلح للتعمُّق في دراسته وتأصيله وتقعيده. مما يسهم في رفد الحركة الأدبية والنَّقدية المعاصرة وإثرائها بمصطلح جديد. فضلًا عن خدمة اللغة العربية بالبحث والدراسات التي تمتاز بالجدَّة والأصالة.

الدراسات السابقة:

لم يتوافر للباحث - علىٰ حد علمه واطلاعه - من الدراسات الأدبية والنَّقدية السابقة والمعاصرة للمجذوب، مَن تناول «نَفَس الشاعر» بالدراسة والتحليل والتقعيد له؛ ليصبح مصطلحًا أدبيًا ونقديًّا شائعًا.

منهج البحث:

اقتضت طبيعةُ البحثِ أن أتَّبع المنهج الوصفيَّ التحليليَّ القائمَ علىٰ الملاحظة والاستقراء، ثم التصنيف والتحليل ثم التوصيف والخروج بالنتائج.

خطة البحث:

جاءت خطة البحث في مقدمة وثلاثة مباحث، وخاتمة وقائمة للمصادر والمراجع:

- **المقدمة:** وفيها: أهمية البحث، ومشكلته، وأسئلة البحث، وأهدافه، والدراسات السابقة فيه، ومنهج البحث المتبع فيه، وخطة البحث.
- **المبحث الأول:** نبذة عن عبد الله الطيب وكتابه «المرشد إلىٰ فهم أشعار العرب وصناعتها».
- **المبحث الثاني:** «نَفَس الشاعر» لغةً واصطلاحًا.
- **المبحث الثالث:** علامات نَفَس الشاعر: التسلسل، التدرج، تداعي المعاني، المقابلة، التخلص، المخاطبة، الاقتضاب.
- **الخاتمة:** وفيها: النتائج، التوصيات.
- **المصادر والمراجع.**

***

المبحث الأول
نبذة عن عبد الله الطيب وكتابه «المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها»

عبد الله بن الطيب بن محمد بن أحمد بن محمد المجذوب، وُلِدَ في قرية التميراب، التي تقع علىٰ الضفة الغربية لنهر النيل، محاذية مدينة الدامر عاصمة ولاية نهر النيل في جمهورية السودان، وكانت ولادته في الثاني من شهر يوليو عام ١٩٢١م، وينتمي إلىٰ أسرة المجاذيب المشهورة بالعلم وتدريس القرآن الكريم وحفظه، فنشأ في بيت علم ودين. تعلم في مراحله الأولىٰ في مدارس كسلا والدامر وبربر، ثم تخرج في كلية غردون، ثم ابتعث إلىٰ إنجلترا لمواصلة تعليمه العالي بجامعة لندن، وحصل منها علىٰ درجة الدكتوراه في عام ١٩٥٠م[1].

(١) عبد الله الطيب والصور البيانية في شعره، نصر الدين إبراهيم أحمد وموسىٰ سعيد إدريس،=

عمل بالتدريس في أم درمان الأهلية وكلية غردون ومعهد التربية ببخت الرضا بالنيل الأبيض، وجامعة الخرطوم. وتولىٰ عمادة كلية الآداب بجامعة الخرطوم (١٩٦١م - ١٩٧٤م)، وعمل مديرًا لجامعة الخرطوم (١٨٧٤م - ١٩٧٥م)، ثم مديرًا لجامعة جوبا (١٩٧٥م - ١٩٧٦م). وعمل رئيسًا لمجمَع اللغة العربية منذ تأسيسه عام ١٩٩٠م حتىٰ وفاته. أسس الطيب كلية بايرو بمدينة كانو بنيجيريا، وهي الآن جامعة مكتملة[1].

وفي إنجلترا، درس عبد الله الطيب الأدب الإنجليزي وتعمَّق فيه، وتعرَّف كبار الأدباء الغربيين؛ مما مكَّنه من معرفة الثقافة الغربية، فضلًا عن إلمامه المبكر بالثقافة العربية، وهو من روَّاد الكلاسيكية الجديدة في الوطن العربي؛ لالتزامه بعمود الشعر العربي، ومجاراته للذوق العربي القديم، ونظمه الشعر علىٰ طريقة الأقدمين. وذاع صيته في النصف الثاني من القرن العشرين واختير لعضوية مجمَع اللغة العربية بالقاهرة ممثلًا لجمهورية السودان عام ١٩٦١م، وفي عام ٢٠٠٠م حصل علىٰ جائزة الملك فيصل العالمية في المملكة العربية السعودية[2].

ترك عبد الله الطيب ثروة أدبية قيِّمة، وتراثًا فكريًا زاخرًا ومتنوعًا حفلت به المكتبة العربية والإسلامية، وله العديد من المقالات والمحاضرات والندوات، وله في تفسير القرآن الكريم كتابان: تفسير جزء عم وتفسير جزء تبارك، وله تسجيلات إذاعية خاصة بتفسير القرآن الكريم ما بين عامي: (١٩٥٨م - ١٩٦٩م)، وله برامج مرئية مسجلة في تلفزيون السودان بعنوان: «سِيَر وأخبار»، و«شذرات من الثقافة العربية»، وله سبعة دواوين شعرية وهي: أصداء النيل، وبانات

=(ص١٤٨، ١٤٩).

(١) البحث البديعي في كتاب «المرشد إلىٰ فهم أشعار العرب وصناعتها»، العوفي، (ص٢).

(٢) مقارنات عبد الله الطيب الأدبية في كتابه: المرشد إلىٰ فهم أشعار العرب وصناعتها، محمد موسىٰ البلولة، (ص٢٨٩- ٣٤٠).

رامة، وبرق المدد بعدد وبلا عدد، وأغاني الأصيل، واللواء الظافر، وسقط الزند الجديد، وأربع دمعات علىٰ رحاب السادات. وللأديب الطيب مؤلفات أدبية كثيرة أبرزها كتابه «المرشد إلىٰ فهم أشعار العرب وصناعتها». وقد توفي ﷺ في اليوم التاسع عشر من شهر يوليو سنة ٢٠٠٣م[1].

أمَّا كتابه «المرشد إلىٰ فهم أشعار العرب وصناعتها»، فيعدُّ من أشهر الكتب الأدبية النَّقدية المعاصرة، وهو مكوَّن من أربعة أجزاء، وعدد مجلداته يختلف من طبعة إلىٰ أخرىٰ، علمًا بأنَّ الطبعة الأولىٰ كانت في القاهرة عام ١٩٥٥م، والطبعة الثانية كانت في الكويت ١٩٨٩م، والطبعة الثالثة كانت في لبنان عام١٩٧٠م، والطبعة الرابعة كانت في السودان عام١٩٩١م.

والطبعة التي اعتمدتُها في هذا البحث هي الطبعة الثانية في مطابع الحكومة الكويتية، وهي مكونة من أربعة أجزاء موزعة علىٰ خمسة مجلدات، وقد جعل المجلد الرابع القسم الأول من الجزء الرابع، والقسم الثاني من الجزء الرابع في المجلد الخامس، والجزء الأول في المجلد الأول مخصصًا للنظم، وتناول فيه عيوب القافية ومحاسنها وأوزان الشعر وموسيقاها. والجزء الثاني في المجلد الثاني جعله للجرس اللفظي والتقسيم والموازنة. والجزء الثالث في المجلد الثالث كان في الرموز والكنايات والصور، وتحدث فيه عن طبيعة القصيدة وطبيعة الشعر العربي، والمبدأ والنسيب والغزل. والقسم الأول من الجزء الرابع في المجلد الرابع خصصه للأغراض وأطوار المقاصد والأساليب، وتناول فيه ثلاثة من عناصر الوحدة الأربعة: الوزن والصياغة والأغراض. وفي القسم الثاني من الجزء الرابع في المجلد الخامس، أكمل الأغراض، وتناول العنصر الرابع من عناصر الوحدة وهو نفَس الشاعر، وأضاف إليه أسلوب المقالة الأدبية وتراجم بعض الشعراء المعاصرين، والجانب المسرحي.

---

(١) عبد الله الطيب والصور البيانية في شعره، نصر الدين إبراهيم أحمد وموسىٰ سعيد إدريس، (ص١٤٩، ١٥٠).

ولا شك في أنَّ إلمام الطيب بالتراث العربي الأدبي، واطلاعه الواسع علىٰ الآداب الغربية، قد رفداه في تأليف كتابه المرشد، ومكَّناه من التمايز عن غيره؛ فمن القضايا التي تفرَّد بها، تناولُه أصول الشعر العربي وأوزانه والتناسب بينها وبين أغراض الشعر. وكشفه عن العلاقة الدقيقة بين التراكيب النحويَّة في البيت الشعري وعلاقتها بالأوزان، وتأثير ذلك في الإيقاع، وهو ما يسمَّىٰ بالتقسيم والموازنة. ومن الجديد علىٰ البيئة العربية النَّقدية في كتابه المرشد، «نفَس الشاعر» (موضع البحث)، الذي تناوله الطيب بالدراسة والتحليل؛ليبرهن دوره في تماسك وترابط بنية القصيدة العربية عند المتقدِّمين والمتأخرين.

***

المبحث الثاني
نَفَسُ الشاعر لغةً واصطلاحًا

النَّفَسُ لغةً: خروج الريح من الأنف والفم والجمع أَنْفَاسٌ، والنَّفَسُ: الجُرعة، وقيل:أكرع في الإناء نَفَسًا أو نَفَسَيْنِ أي: جرعة أو جرعتين، وشراب ذو نَفَس: فيه سعة وريٌّ وفسحة، تقول: دارك أَنْفَسُ من داري أي: أوسع. والتَّنَفُّس: استمداد النَّفَس، يقال: تَنَفَّسَ الصُّعَدَاء، والمتكلم إذا تَنَفَّسَ استأنف القول وسهلت له الإطالة، وتنفَّسَ الصبح: تبلَّجَ وامتدَّ، وتَنَفَّسَ النهار: امتدَّ وطالَ، ونَفَسُ الساعة: آخر الزمان. والنَّفَسُ: الفرج من الكرب، والنَّفَسُ: اسم وُضِع موضع المصدر الحقيقي من نَفَّس يُنَفِّسُ تَنْفِيسًا ونَفَسًا، كما يُقال: فرَّجَ يُفَرِّجُ تَفْرِيجًا وفَرَجًا. ونَفَّسْتُ عنه تَنْفِيسًا: رَفَّهْتُ[1].

النَّفَسُ: جمع أَنْفَاس: هواء الشهيق والزفير والتَّنَفُّس، فيُقَال: نَفَسٌ متقطِّع ومنقبض وطويل،

(١) لسان العرب، مادة (نفس)، ابن منظور، (مج٤)، (٨/ ١٢١-١٢٣).

وحبس أنفاسه وكتمها: منعها وقطعها، ومقطوع النفس: لاهث يتنفس بصعوبة، والتقط أنفاسه: استراح واطمأنَّ، ويأخذ نَفَسًا: يستريح، وبيني وبينه نَفَسٌ: بُعْد، وآخر نَفَس: حتىٰ النهاية، ولَفَظَ أَنْفَاسَهُ: مَاتَ، والنَّفَسُ: الطريقة والأسلوب(١). والشاعر من شَعُر يشعُر شعرًا فهو شاعر والجمع شعراء، والشاعر: قائل الشعر، والجمع: الشعراء(٢).

ويلحظ الباحث أنَّ النَّفَس من التَّنَفُّسُ وهو حالة فسيولوجية طبيعية، تُوصَف فيُقَال: نَفَسٌ متقطِّع ومنقَبِض، وطويل وضيِّق وهادئ. إلَّا أنَّها استخدمت مجازًا في الأدب للتعبير عن الحالة النفسية والشعورية والصحية المتمثلة في الفَرَج والاستراحة، والاطمئنان والترفيه، والسعة والضِّيق، والراحة والتعب. وارتبطت كلمة النَّفَس بخروج الروح، وأمر الروح فيه خفاء لا يدرك كنهه إلَّا الله، وانقطاع الأنفاس ولفظ الأخيرة منها يعني النهاية والموت. وإلىٰ غير ذلك من المعاني.

و«نَفَس الشاعر» في التراث الأدبي النَّقدي - وفقًا لاطلاعي، لم أجده مصطلحًا مستخدمًا ومتعارفًا عليه عند النُّقاد، إلَّا أنَّهم استعملوا التخلص والمقابلة والاقتضاب والمخاطبة. والمعاصرون - أيضًا - لم يستعملوه مصطلحًا له مفهومه ودلالاته، ولكنَّه كان يأتي عرضًا في تحليلهم للنصوص الشعرية أو الظواهر النَّقدية؛ فالدكتور محمد الزين في وصفه لأساليب الشاعر عنترة بن شداد في قصيدته «في الفخر الفردي» يقول: «الألفاظ مختارة بعناية فائقة ومعبرة عن نَفَس الشاعر، وعن واقع وصف المعركة، وقوية تناسب جو القتال، والتراكيب المؤلفة من تلك الألفاظ منسجمة علىٰ أتم صورة بين المعنىٰ والمبنىٰ»(٣)، وعبد الله خضر في حديثه عن الوحدة

(١) معجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد مختار عمر، (مج٣)، (ص٢٢٥٥).

(٢) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، (ص٤٨٤).

(٣) الكاشف في تحليل النُّصوص الأدبية، محمد الزين زروق، (ص١٢٩).

يقول: «حاول رواد الشعر العربي الحديث البحث عن بديل يحقق الوحدة فاهتدوا إلىٰ موسيقا جديدة تتجاوب مع نفَس الشاعر الحديث، لقد خلصوا إلىٰ تجربة جديدة أضحت فيها الموسيقا خاصة بالقصيدة كلها، وليست خاصة بالبيت كما في التجربة القديمة»[1].

أمَّا «نفَس الشاعر» عند الطيب فهو أحد عناصر الوحدة العضوية في القصيدة، وهي: الوزن والصياغة والأغراض ونفَس الشاعر (موضع البحث). وعرَّف الطيب « نفَس الشاعر» بأنَّه «الروح الذي يربط بين أول القصيدة وآخرها، وبين مطالع الأبيات ومقاطعها، وبين البيت والبيت، وبين مجموعات الأبيات التي تكون معًا في معنىٰ أو دلالة واحدة أو متقاربة، ومجموعات الأبيات التي تلي أو تكون قد تقدمت في معنىٰ آخر»[2]، وأوضح الطيب أنَّ المراد من كلمة (الروح)، التنبيه علىٰ أنَّ نفَس الشاعر فيه خفاء، إذ إنَّ أمرَ الروح فيه خفاء. وعمل الطيب في مؤلفه علىٰ تحديد علامات نفَس الشاعر ودلائله التي تنبئ عنه، واقتصارها علىٰ: التسلسل والتدرج وتداعي المعاني، والمقابلة والتخلص، والمخاطبة والاقتضاب[3].

ولستُ هنا بصدد البحث في موضوع الوحدة العضوية، التزامًا مني بموضوع البحث «نفَس الشاعر: الدلالة والمقصد عند عبد الله الطيب في كتابه المرشد». إلَّا أنَّه لابد من الإشارة إلىٰ الاختلاف بين الطيب ومعاصريه من المحدَثين في مفهوم الوحدة العضوية؛ فعناصرها عند الطيب هي: الوزن والصياغة والأغراض ونفَس الشاعر. أمَّا الوحدة العضوية عند المحدّثين فيقصد بها: «وحدة الموضوع، ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع، وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيبًا به تتقدَّم القصيدة شيئًا فشيئًا حتىٰ تنتهي إلىٰ خاتمة يستلزمها ترتيب

(١) قضايا الشعر العربي الحديث، عبد الله خضر حمد، (ص١٧٤).

(٢) المرشد إلىٰ فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، (٥/ ٢٢٠).

(٣) انظر: المرجع السابق، (٥/ ٢٢٢-٣٥٦).

الأفكار والصور، علىٰ أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية، لكل جزء وظيفته، ويؤدي بعضها إلىٰ بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر»[1].

وممَّا سبق يخلص الباحث إلىٰ أنَّ «نفَس الشاعر» عند الطيب يعد من الوشائج الحيوية المحركة والمؤثرة والمعبرة، التي تربط بين أول القصيدة وآخرها، وبين مطالعها ومقاطعها، وبين أبياتها وبين دلالاتها المتقاربة، وتهدف إلىٰ التأثير في الأسماع واستمالتها.

وهنا لابد أن أشير إلىٰ أنَّ تأصيل نفَس الشاعر لغةً، وتقديم تعريف الطيب له وتبيانه لعلاماته، يسهم في رفد المعنيِّين بطرح فيه جدَّة واجتهاد، يحتاج إلىٰ المزيد من الدراسات المعمَّقة من المختصين في المجامع والمراكز التي تهتم بعلم المصطلح.

* * *

المبحث الثالث
علاماتُ نَفَس الشاعرِ

والطيب من الذين درسوا الشعر العربي القديم والمعاصر، وتعمَّقوا في أوزانه وقوافيه وموسيقاه ومعانيه، وتعرفوا إلىٰ أساليب الشعراء وطرائقهم فيه، وله اطلاع واسع علىٰ الحركة الأدبية والنَّقدية، وإلمام كبير بمعايير النُّقاد للقصيدة العربية ومراتب الشعراء، فضلًا عن دراسته للآداب الأوروبية. وكل ذلك قد أسهم في تكوين ثقافته الموسوعية التي مكَّنته من أن يجد له موضعًا يسلط الضوء عليه أو يتفرَّد به علىٰ معاصريه، ويؤكد ذلك عنايته بنفَس الشاعر والتأصيل له بالكشف عن دلالاته وعلاماته التي أجملها في الآتي:

(أ) التَّسلسُل: التسلسلُ لغةً من سَلْسَلَ، وسَلْسَلَ الأشياءَ أي: وصل بعضها ببعض كأنَّها

(١) النَّقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، (ص٣٩٤).

سلسلة، وتَسَلْسَلَ: تتابعَ، والسلسلة: حلقات ونحوها يتصل بعضها ببعض، ويعبر بها عن الأشياء المتتابعة[1]، وتسلسلتِ الأشياءُ: تعاقبت، وتتابعت بترابط وتناسُق. وتسلسُل الأفكار: تناسقها وترابطها وتتابعها وتواليها[2].

ومصطلح التسلسل الذي أقصده، لا يخرج عن المعنىٰ اللغوي، فهو تعاقب وتتابع الكلام مع تناسقه وترابطه، والتسلسل المنطقي للتفكير والصور والمشاعر والمعاني في القصيدة الواحدة، يبدأ بالمقدمة ويمر بحسن تخلص موضوعها لينتهي بالخاتمة، ومقصد التسلسل الربط بين المعاني والعناصر في القصيدة، واجتذاب واستمالة السامعين. ويؤكد ذلك ابن قتيبة في حديثه عن أسلوب النَّظم القديم، يقول: «سمعت بعض أهل الأدب يذكر أنَّ مقصد القصيد إنَّما ابتدأ بذكر الديار والدمن والآثار، فبكىٰ وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببًا لذكر أهلها الظاعنين عنها... ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليُميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه... فإذا علم أنَّه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقَّب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره وشكا النَّصَبَ والسهر، وسُرىٰ الليل وحر الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير. فإذا علم أنَّه قد أوجب علىٰ صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح... فالشاعر المجيد مَن سلك هذه الأساليبَ وعدَّل بين هذه الأقسام...»[3]. واستعطاف الجمهور واستمالته من مقاصد التزام القصيدة بتسلسل عناصرها: المقدمة والتخلص إلىٰ الغرض الأساس والخاتمة، والقاضي الجرجاني ذكر أنَّ «الشاعر الحاذق يجتهد في تحسين

(١) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، (ص٤٤٣، ٤٤٤).

(٢) معجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد مختار عمر، (مج٢)، (١٠٩٢).

(٣) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، (ص٧٤- ٧٦).

الاستهلال والتخلص وبعدهما الخاتمة؛ فإنَّها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور وتستميلهم إلىٰ الإصغاء»[1].

والتسلسل ومقصده عند المعاصرين، يشير محمد غنيمي في حديثه عن الوحدة العضوية في القصيدة؛ إذ يرىٰ أنَّها: «تتقدم شيئًا فشيئًا حتىٰ تنتهي إلىٰ خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور علىٰ أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية، لكل جزء وظيفته فيها، ويؤدي بعضها إلىٰ بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر»[2].

ومراد التسلسل عند الطيب «أن يتتابع الكلام تتابع عقد السلسلة، آخر ما تقدم منه منوط بما يليه»[3]. والتسلسل عنده ضربان: ما كان في ضوء فكرة واضحة، وما جيء به علىٰ سياق عادة الشعراء. والضرب الأول تكون عليه القِطَع والقصائد القصار[4]. فمن أمثلة القِطَع، قول قيس بن زهير العبسيّ:

تَعَلَّمْ أَنَّ خَيْرَ النَّاسِ مَيْت * علَىٰ جَفْرِ الهبَاءَةِ لَا يَرِيمُ
وَلَولَا ظُلْمُهُ لَظلَلْتُ أَبْكِي * عَلَيهِ الدَهْر مَا طَلَعَ النُّجُومُ
وَلَكِن الفَتَىٰ حَمل بن بَدْر * بَغَىٰ وَالبَغْيُ مَرْتَعُهُ وَخِيمُ
أَظُنُّ الحِلْمَ دَلَّ عَلَيَّ قَومِي * وَقَد يُسْتَجْهَلُ الرَّجُلُ الحَلِيمُ
وَمَارَستُ الرِّجَالَ وَمَارَسُونِي * فَمِعْوَجٌّ عَلَيَّ وَمُسْتَقِيمُ[5]

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه، الجرجاني، (ص٤٨).
(٢) النَّقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، (ص٣٩٤).
(٣) المرشد إلىٰ فهم أشعار العرب وصناعتها، (مج٥)، (٤/ ٢٢٢).
(٤) المرجع السابق، (ص٢٢٢).
(٥) معجم البلدان، الحمويّ، (٥/ ٤٤٨).

وفكرة أبيات قيس الواضحة المتسلسلة، قائمة علىٰ ما جرىٰ بين قبيلة عبس وذبيان في أمر داحس والغبراء؛ فلولا ظلم حمل بن بدر عليه لما قتله في بئر الهباءة، ولاقتضىٰ ما يجمعه به من الأحوال والذمم والرحم، البكاء عليه مدة الدهر، ولكنَّه استعمل البغي واستذمَّ المرتع. واحتمال قيس عشيرته بحلمه، دلهم علىٰ اهتضامه، فهو حليم ولكنَّه قد يستثار؛ والحليم إذا أُحرِجَ فقد يتكلَّف ما لا يكون معهودًا في طبعه، ولا موجودًا من خُلقِه، وأنَّه لما عيل صبره خرج عن المعتاد، والرجال منهم المعوج ومنهم المستقيم[1].

ومن أمثلة القصائد القصار الواضحة والمتسلسلة الأفكار والمعاني، قول تأبط شرًا، يصف نجاته من هذيل، فيبدأ قصيدته بتمجيد نفسه تخويفًا لأعدائه:

إذَا المـرْءُ لـم يَحتـلْ وَقَـد جَـدَّ جِـدُّه * أَضَـاعَ وَقَاسَـىٰ أَمْـرَهُ وَهُـوَ مُـدْبِرُ
ولكـنْ أَخُـو الحَـزْمِ الَّـذِي لَـيْسَ نَـازِلًا * بِـهِ الأَمْـرُ إِلَّا وَهُـوَ لِلأَمْـرِ مُبْـصِرُ
فـذَاكَ قَرِيـعُ الـدَّهْرِ مَـا عَـاشَ حُـوَّلٌ * إِذَا سَـدَّ مِنْـهُ مَنْخِـرٌ جَـاشَ مَنْخِـرُ

ثم ينتقل إلىٰ معاناته في معالجة الهرب من بني لحيان، وهو يعرف مصيره إن أمسكوا به، إمَّا القتل أو الأسر، وهذا ما يخططون له:

فإنَّـكَ لَـو قَاسَـيتَ بِاللَّـصبِ حِيلَتِـي * بِلَحيَـانَ لَـم يَقْـصُرْ بِـكَ الـدَّهرَ مقـصرُ
أَقُـولُ لِلَحيَـان وَقَـد صَـفِرَتْ لهُـم * عِيَـابي ويَومِـي ضَـيِّقُ الحِجْـرِ مُعْـوِرُ
لَكُـم خَـصْلَةٌ إِمَّـا فِـدَاءٌ وَمِـنَّةٌ * وَإِمَّـا دَمٌ وَالقَتْـلُ بالمـرْءِ أَجْـدَرُ

ولكنَّه أخو حزم وبصيرة، فله خطة ثالثة يداري النفس عنها ويتدبرها؛ فصب العسل فزلق به عن الصفا بصدره ولم يترك الصفا في صدره خدشًا أو خمشًا، ونجا من وعيدهم، ووصفهم بالخزي، يقول:

(١) انظر: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، المرزوقيّ، (١/ ٣٠٩، ٣١٠).

وأُخْـرَىٰ أُصَـادِي الـنَّفْسَ عَنْهَـا وإنَّهـا * لخُطَّـةُ حَـزْمٍ إنْ فَعَلـتُ ومَـصْدَرُ
فَرَشْـتُ لهَـا صَـدْرِي فَـزَلَّ عَـن الـصَّفَا * بِـهِ جُؤْجُـوءٌ عَبْـلٌ وَمَـتْنٌ مُخَـصَّرُ
فَخَـالَطَ سَـهْلَ الأَرْضِ لـم يَكْـدَحِ الـصَّفَا * بِـهِ كَدْحَـةٌ وَالمـوْتُ خزْيَـانُ يَنْظُـرُ

ويختتم تأبط شرًا قصيدته بمدحه لنفسه؛ فيصفها بالدهاء والحنكة والقدرة علىٰ تدبر الأمور عند الشدة:

فأُبْـتُ إلـىٰ فَهْـمٍ ومَـا كِـدْتُ آيِبًـا * وَكَـم مِثلَهَـا فَارقْتُهَـا وَهـيَ تَـصْفِرُ[1]

والضرب الثاني من ضروب التسلسل مما جيء به علىٰ سياق عادة الشعراء من أجود أمثلته بائية علقمة؛ لأنَّه «بناها علىٰ نسيب ورحلة وخلوص إلىٰ الممدوح»[2]، يقول في مطلعها:

طَحَـا بـكَ قَلـبٌ في الحِـسان طـروبُ * بُعَيْـدَ الـشَّبابِ عـصرَ حـانَ مـشيبُ
تُكَلِّفُنـي ليلَـىٰ وَقـد شَـطَّ ولْيُهـا * وعـادتْ عـوادٍ بينَنـا وخُطُـوبُ
مُنعَّمـةٌ لا يُـسْتطاعُ كلامُهـا * علـىٰ بابِهـا مـن أن تُـزارَ رقيـبُ
إذا غـاب عنهـا البعْـلُ لـم تُفْـشِ سِـرَّهُ * وتُرْضـي إيـابَ البَعْـلِ حـينَ يَـؤُوبُ
فـلا تَعْـدِلي بَيْنـي وبـينَ مُغَمَّـرٍ * سـقَتكِ رَوايـا المُـزنِ حيـث تَـصوبُ
سـقاكِ يمـانٍ ذُو حَبـيٍّ وعـارِضٍ * تَـروحُ بـه جُـنْحَ العَـشيِّ جُنـوبُ
ومـا أنـتَ أم مـا ذِكرُهـا رَبَعِيَّـةً * يُخَـطُّ لهـا مـن ثَرْمَـداء قَليـبُ
فـإنْ تَـسألوني بالنِّـساء فـإنَّني * بـصيرٌ بـأدواءِ النِّـساء طبيـبُ
إذا شـاب رأسُ المَـرْءِ أو قَـلَّ مالـهُ * فلـيس لـه مـن وُدِّهِـنَّ نـصيبُ

(١) ديوان تأبط شرًا وأخباره، (ص٨٦- ٩٢).
(٢) المرشد إلىٰ فهم أشعار العرب وصناعتها، (مج٥)، (٤/ ٢٣٩).

يُـرِدْنَ ثَـراءَ المـالِ حيـثُ عَلِمْنَـهُ * وشـرْخُ الـشَّباب عنْـدَهُنَّ عجيـبُ
فَـدعها وسـلِّ الهـمَّ عنـك بِحَـسرةٍ * كَهَمِّـكَ فيهـا بـالرِّدافِ خَبِيـبُ
وناجِيَـةٍ أفْنَـىٰ رَكِيـبَ ضُـلوعِها * وحارِكَهـا تَهَجُّـرٌ فـدُؤوبُ

إلىٰ أن قال في البيتين السادس عشر والسابع عشر:

لتِبُلغنـي دار امـرئٍ كـان نائيًـا * فقـد قرَّبتنـي مـن نـداكَ قـروبُ
إلَيـكَ أبيـت اللَّعْـنَ كـان وجيفُهـا * بِمُـشتبِهاتٍ هَـوْلُهُنَّ مَهيـبُ

والشاعر في رحلته ووصف دابته إلىٰ البيت الثاني والعشرين، وفي البيت الثالث والعشرين تخلص إلىٰ الممدوح مبينًا محاسنه، قائلًا:

وأنـتَ امـرؤٌ أفـضَت إليـك أمـانتي * وقبلـكَ ربَّتنـي فَـضِعتُ رُبـوبُ

وختم قصيدته بالبيت التاسع والثلاثين آملًا عطاء الممدوح، يقول:

فـلا تَحْرِمَنِّـي نـائلًا عَـن جَنابَـةٍ * فـإنِّي امـرؤ وَسْـطَ القِبَـابِ غَرِيـبُ[1]

وعلقمة في قصيدته قد بدأ بالنسيب إلىٰ البيت العاشر، وفي البيت الحادي عشر بدأ تخلصه بقوله: (فدعها وسلِّ) علىٰ عادة الشعراء في عصره، فانتقل إلىٰ وصف الرحلة ودابته التي تقله إلىٰ البيت الثاني والعشرين، وفي البيت الثالث والعشرين خلص إلىٰ الممدوح معدِّدًا محاسنه ومناقبه، فلم يستخدم عبارة «دع عنك» أو «سل»، علىٰ عادة الشعراء، إلَّا أنَّه سبق وأشار إلىٰ ممدوحه في البيتين: السادس عشر والسابع عشر في قوله: «لتبلغني دار امرئ كان نائيًا»، وكاف الخطاب في قوله: «إليكَ أبيت اللعن كان وجيفها»، إلىٰ أن ختم قصيدته طالبًا نواله في البيت التاسع والثلاثين. «ومكان التسلسل أنَّه جعل الأبيات آخذة بعضها برقاب بعض في حيز كل من هذه الأقسام الثلاثة، ثم ربط بين أطراف ذلك وأوساطه ربطًا محكمًا. فجاء الكلام كلًا واحدًا تام

(١) ديوان الفحل، (ص٢١- ٣٠).

الصياغة والترتيب»[1].

وممَّا سبق توصلتُ إلىٰ أنَّ التسلسل هو تتابع الكلام مع تناسقه وترابطه، إمَّا أن يكون فكرة واضحة أو ما جيء به علىٰ سياق عادة الشعراء؛ إذ تبدأ القصيدة بالمقدمة ويمر بحسن تخلص موضوعها لينتهي بالخاتمة.

(ب) التَّدرُّجُ: التدرج لغةً، فمن درَّجه: جعله درجات، وتدرَّجَ يتدرَّجُ تدرُّجًا، وتدرَّجَ إليه: تقدَّم شيئًا فشيئًا. وتدرَّجَ فيه: تصعَّد درجةً درجة[2]. وتدرَّج في المراتب: ارتقىٰ درجة درجة[3]، وتدرُّج: ترتُّب الأشخاص أو الأفكار أو الظواهر، بحيث تتفاوت مراتبها أو قيمها أو يخضع بعضها لبعض[4].

ومصطلح «التدرُّج» في القصيدة لا يخرج عن معناها لغةً، ونعني به الانتقال شيئًا فشيئًا من عنصر إلىٰ عنصر بين أجزاء القصيدة، انتقالًا يحفظ وحدتها وترابطها وتماسكها وتأثيرها في الأسماع. والتدرج في القصيدة هو من طرائق التخلص من غرض إلىٰ غرض؛وفي ذلك يقول القرطاجني: «وطريقة التخلص ينحىٰ بها أبدًا نحوان: نحو يُتدرج فيه إلىٰ ما يُراد التخلص إليه، وينتقل بلطف إليه ممَّا يناسبه ويكون منه بسبب، ونحو لا يكون التخلص فيه بتدرج وانتقال من الشيء إلىٰ ما يناسبه»[5].

والتدرج عند المعاصرين يجذب انتباه السامعين؛ فالاستهلال هو «الجزء الأول من الكلام الذي يقدم فيه المتكلم جملة من الألفاظ والعبارات، يشير فيها إشارة لطيفة إلىٰ موضوع الكلام

(١) المرشد إلىٰ فهم أشعار العرب وصناعتها، (مج٥)، (٤/ ٢٣٩).

(٢) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، (ص٢٧٧).

(٣) معجم الرائد، جبران مسعود، (ص٢٠٣).

(٤) معجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد مختار عمر، (مج١)، (ص٧٣٤).

(٥) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، القرطاجنيّ، (ص٣١٩).

وكيفية التدرج فيه، ويقصد بذلك جذب الانتباه لدىٰ جمهور السامعين»[1].

ويذهب الطيب إلىٰ أنَّ «التدرج ضرب من التسلسل إلَّا أنَّ الانحدار درجة درجة أو الإصعاد درجة درجة أظهر فيه من اتصال آخر حلقة من الكلام بما يليها... والتدرج منه محض ومنه ما يساق علىٰ طريقة عادة الشعراء»[2]. ومن أمثلة التدرج المحض، قول سلامة بن جندل الذي بدأه ببكاء الشباب:

أَودَىٰ الشَّبابُ حَميدًا ذو التَّعاجِيبِ * أودَىٰ وذلكَ شَأوٌ غيرُ مطلوبِ

ثم تدرَّج في البيت الثالث إلىٰ المجد الذي يجيء بعد الشباب؛ الجاه والمال والتجارب:

أودَىٰ الشَّبابُ الّذِي مَجْدٌ عَواقبُهُ * فيه نلذُّ ولا لذَّات للشَّيبِ

وفي البيت السادس انتقل إلىٰ نعت الخيل:

والعَادِيَاتُ، أسَابيُّ الدِّماءِ * بِهَا كأنَّ أعناقَها أنصَابُ تَرجِيبِ

وفي البيت الخامس عشر تدرَّج إلىٰ ذكر الحرب قائلًا:

مِمّا يُقدّمُ في الهَيجَا، إذا كُرِهَتْ * عِنْدَ الطِّعانِ، ويُنجِي كلَّ مَكرُوبِ

ثم أخذ في الفخر، في البيت الذي يليه:

همَّتْ معدٌّ بنا همَّا، فَنَهْنَهَها * عنّا طِعَانٌ، وضربٌ غيرُ تَذبِيبِ

وفي البيت الواحد والعشرين والأبيات التي تليه، أمتعنا بوصف القتال، وفخره ببني سعد وبني تميم:

كِلا الفَرِيقَينِ: أعلاهُم وأسفَلُهُم * شجٌّ بِأرمَاحِنَا غيرَ التَّكَاذِيبِ[3]

(١) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، وكامل المهندس، (ص٣٢).

(٢) المرشد إلىٰ فهم أشعار العرب وصناعتها، (مج٥)، (٤/ ٢٥٤).

(٣) ديوان السعديّ، (ص٨٨ – ١٢٨).

والطيب تساءل، «كيف هذا التدرج الذي تدرج به هذا الفارس المحارب القديم من بكاء الشباب في قوله: (أودىٰ الشباب)، وادِّعاء (أنَّ لا لذات للشيب)، إلىٰ قصة خبر بلائه أيام شبابه وتلذذه بذلك، وطربه إلىٰ مآثر قومه ومجدهم الذي هو من باناته، ثم لمَّا أقر هذا المعنىٰ عند سامعيه، خلص إلىٰ الفخر ببني تميم ثم ببني سعد قومه»(١). وعبارة (أقر هذا المعنىٰ عند سامعيه) التي ذكرها الطيب في بائية سلامة بن جندل، فيها إشارة إلىٰ ما يستوجب الخلوص أو التدرج إلىٰ معنىٰ آخر.

أمَّا التدرج علىٰ سياق عادة الشعراء فمن أمثلته نونية العبديّ التي تدرج فيها من النسيب إلىٰ وصف الرحلة، ثم إلىٰ عمرو، ثم جعل الحكمة خاتمة لنونيته. فيبدأ النسيب بقوله:

أَفَاطِمُ! قبلَ بَيْنِكِ مَتِّعِينِي * ومنعكِ ما سألتكِ أَنْ تَبِينِي

ثم يتدرج إلىٰ وصف الرحلة من البيت التاسع عشر:

فَقُلتُ لِبَعضِهِنَّ، وشدَّ رَحْلِي * لهَاجِرةٍ عَصَبْتُ لهَا جَبِينِىٰ

وفي البيت السابع والثلاثين، يتدرج بخروجه إلىٰ عمرو قائلًا:

فَرُحْتُ بها تُعارِضُ مُسبَكِرًّا * علىٰ ضَحْضَاحِهِ وعَلَى المتُونِ

إلىٰ عَمْرٍو، ومنْ عمرٍو أَتَنِي * أخي النَّجداتِ والحِلمِ الرَّصِينِ

ثم يخلُص الشاعر إلىٰ الحكمة في البيتَينِ الأخيرَين، ويختم بها قصيدته:

ومَا أَدرِي إذَا يَمَّمتُ وَجْهًا * أُرِيدُ الخَيرَ أَيُّهُمَا يَلِينِي

أَأَلخَيرُ الَّذِي أَنَا أَبْتَغِيهِ * أَمِ الشَّرُّ الَّذِي هُوَ يَبْتَغِينِي(٢)

والتدرج المحض في بائية سلامة بن جندل، والتدرج علىٰ سياق عادة الشعراء في نونية العبديِّ، فيهما خفاء يستشعره الشاعر مع المتلقي الافتراضي، وبعد أن يقرَّ المعنىٰ عنده، ينتقل

(١) المرشد إلىٰ فهم أشعار العرب وصناعتها، (مج٥)، (٤/ ٢٦١).

(٢) ديوان المثقب العبديّ، (ص١٣٦ - ٢١٣).

من درجة إلىٰ درجة محققًا الربط بين عناصر القصيدة ومعانيها، مما يؤكد أنَّ التدرج من دلالات وعلامات نفَس الشاعر الذي وصفه الطيب بالروح لما فيه من خفاء.

والطيب لم يخرج عن معاني السابقين ومقاصدهم في التسلسل والتدرج؛ أراد التتابع والصعود درجة درجة، وقصد الربط، وجعل للتسلسل ضربين: الأول فكرة واضحة، والثاني علىٰ سياق عادة الشعراء. وجعل للتدرج ضربين: التدرج المحض، والتدرج علىٰ سياق عادة الشعراء. وأورد للتسلسل والتدرج من الشواهد ما يفصح ويبين، فلم أسترسل فيها، وآثرتُ الاكتفاء بواحد أو اثنين لكل ضرب؛ منعًا للإطالة والتزامًا بنفَس البحث.

(ج) تدَاعِي المَعَانِي: والتداعي لغةً من تداعىٰ القوم: دعا بعضهم بعضًا، واستدعاه: طلبه واستلزمه[1]، وتداعت المعاني: تواردت وتواترت واستدعت بعضها بعضًا. وتداعي المعاني: إحداث علاقة بين مدركتين لاقترانهما في الذهن بسبب ما[2].

وبداية ظهور «التداعي» كانت مرتبطة بعلم النفس؛ فالتداعي عند «أرسطو» مرتبط بالتذكر، فهو أشبه بتوجيه النفس في طلب الذكرىٰ، والحالة الفعلية هي منطلق التذكر، وبالارتكاز إلىٰ سلسلة من حالات أخرىٰ مرتبطة بالحالة الأولىٰ، إمَّا لأنَّها تشابهها، وإمَّا لأنَّها تعاكسها، وإمَّا لأنَّها كانت تجاورها. وفي القرن الثامن عشر، استفاد «ديفيد هيوم» من طرح «أرسطو» فله نظرية نفسية تسمّىٰ «تداعي المعاني»[3]، والعلاج النفسي عند فرويد يقوم علىٰ التداعي الحر وتفسير الأحلام[4]، ويونج له طريقة نفسية لمعالجة التذكر يسميها «طريقة التداعي بالألفاظ»[5]، وجميل

(١) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، (ص٢٨٦).

(٢) معجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد مختار عمر، (مج١)، (ص٧٤٨، ٧٤٩).

(٣) نظرية المعنىٰ الكلي بين أفلاطون وأرسطو، حمادة أحمد علي، (١/ ٨٧).

(٤) موسوعة مشاهير العالم، ج.ج باكسون، (٢/ ٢٨٦).

(٥) المرجع السابق، (٢/ ٤٨١).

صليبيا يعرِّف التداعي بأنَّه «هو تعاقب الظواهر النفسية أو حدوثها»[1].

وللتداعي عند لمراسكي بعد نفسي؛ فيعرفه بأنَّه «الأعمال النفسية التي يستحضر فيها تصور مفهوم واحد، مفهومًا آخر في الذاكرة»[2]، ونظرية التداعي في علم النفس عند أحمد بن علي تشمل المعاني والألفاظ، «فالألفاظ متفقة كل الاتفاق أو بعضه في الجرس، وهناك ألفاظ متقاربة أو متشابكة في المعنىٰ، بحيث تذكِّر الكلمة بأختها في الجرس وأختها في المعنىٰ»[3].

ومما سبق يتضح أنَّ التداعي عند علماء النفس ظاهرة نفسية، إلَّا أنَّ لها ارتباطًا وثيقًا بالاتجاه النفسي في النَّقد؛ «لأنَّ للنَّقد صلة وثيقة بالعلوم الإنسانية، التي تدرس نشاط الإنسان بوصفه إنسانًا، كالفلسفة بفروعها المختلفة، والتاريخ وعلوم اللغة والاجتماع والنفس...»[4].

و«تداعي المعاني» في كتب النَّقد القديم – علىٰ حد علمي واطلاعي – لم أجده متداولًا في حديث النُّقاد،مع أنَّ هناك كثيرًا من الظواهر النَّقدية والبلاغية تقوم علىٰ التداعي، إن كان ذلك في الصور أو المعاني أو الألفاظ، فمن هذه الظواهر: التشبيهات، والاستعارات، والجناس والمطابقة والاستطراد، وحسن التعليل. إلَّا أنَّ حازم القرطاجنيّ في حديثه عن المقابلة ذكر عبارة أنَّ «الجمع بين المعنيين اللذين تكون بينهما نسبة تقتضي لأحدهما أن يذكر الآخر من جهة ما بينهما من تباين وتقارب»[5]، وهذا التوضيح للمقابلة يحمل معنىٰ (تداعي المعاني)؛ فالشاعر في وصفه للموقف يستدعي ما يشابهه أو يعارضه من الصور والمعاني، ويختار من ذلك ما يلائمه، والتباين

(١) المعجم الفلسفي، جميل صليبيا، (١/ ٢٦٣).

(٢) أنماط التداعي الطليق في قصة (ساعة الكوكو) القصيرة من مجموعة (كان ما كان)، حسن كودرزي لمراسكي وفاطمة وخرميَّان، (ص١١٨).

(٣) علي الطنطاويّ (كانَ يومَ كنتُ): صناعة الفقه والأدب، آل مريع، (ص٦٥٣).

(٤) النَّقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، (ص١٣).

(٥) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، القرطاجنيّ، (ص٥٢).

هو التضاد، والمقاربة تشمل التشابه والمجاورة، والجمع بين المعنيين يعني الربط بينها. وتداعي المعاني - كما ذكر الباحث - يقوم علىٰ التشابه والتضاد والمجاورة. وحازم لم يذكر «تداعي المعاني» في كتابه، ولكنه جاء بدلالته ومقصده، ممَّا يدل علىٰ رؤيته النَّقدية الاستشرافية الثاقبة.

أمَّا تداعي المعاني عند المعاصرين، فيعرِّفه عتيق بأنَّه «توارد المعاني علىٰ الذهن واحدًا بعد الآخر؛لوجود علاقة بينهما»(١). إذ إنَّ الشاعر ينظر إلىٰ المواقف بمنظور خاص، ويعايش صوره، ويستحضر ما له علاقة به،، ويقربه إلىٰ نفوس المتلقين بطرق عدة منها:تداعي المعاني، وهذا التداعي للمعاني عند المعاصرين هو أساس ما يرد في النَّص من صور موحية، ومعانٍ صادقة، وألفاظ تناسب المعنىٰ؛ فالشاعر يذكر «عن طريق تداعي المعاني ما يشبهها من أشياء كان قد أدركها من قبل، فيختار منها في حال التشبيه، ما يحقق غرضه ويطابق مقتضىٰ الحال»(٢).

والطيب من المطَّلعين علىٰ الثقافة الغربية وآدابها؛ لذا أجده قد «أدخل تداعي المعاني في باب العوامل النفسية التي تتأثر بها الألفاظ؛ فتخلق أمزجة مختلفة في تذوقها(٣)، والتداعي كالتسلسل والتدرج في ربط أول القصيدة بما يليه إلىٰ آخرها. ويداخله الرمز والإيحاء. وتداعي الشاعر يكون بالحدس والتفكير وبالتخمين، وبعض التداعي عفوي الانسياب آخذ ما يسبق منه بما يلي، متجاورة أطرافه متساوقة تساوقًا واضحًا جليًّا(٤). ومن أمثلته قصيدة امرئ القيس التي يقول في مطلعها:

قِفَا نَبْكِ مِن ذِكْرَىٰ حَبِيبٍ وَمَنزِلِ * بِسِقطِ اللِّوَىٰ بَيْنَ الدّخُولِ فَحَومَلِ

(١) في النَّقد الأدبي، عبد العزيز عتيق، (ص٧٧).

(٢) المرجع السابق.

(٣) المرشد إلىٰ فهم أشعار العرب وصناعتها، (مج٥)، (٢/ ٣٧).

(٤) المرجع السابق، (مج٥)، (٤/ ٢٨٠).

فَتُوضِحَ فَالمِقْرَاةِ لَمْ يَعْفُ رَسْمُهَا * لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وَشَمْأَلِ
تَرَى بَعَرَ الآرَامِ فِي عَرَصَاتِهَا * وَقِيعَانِهَا كَأَنَّهُ حَبُّ فُلْفُلِ[1]

وأجمل الطيب ظاهرة التداعي للمعاني في قصيدة امرئ القيس في قوله: «ما من فصل منها إلا هو مفضٍ إلىٰ ما بعده»[2]، وفي قوله بيان مقصد التداعي في ربط المعاني.

وقد تتداعىٰ المعاني في حيز إطار عادة الشعراء من طلل ونسيب وما هو محور من ذلك أو مقاربة. وقد يقدم الشاعر ويؤخر مفتنًا في ذلك، فيغلب ما يمليه عليه تداعي المعاني علىٰ ما هو مألوف من ترتيب الرحلة بعد النسيب والأغراض بعد الرحلة[3]. ومن أمثلة ذلك قول المرَّار في قصيدة له، بها ثلاثة وأربعون بيتًا:

لا حبَّذَا أَنْتِ يَا صَنْعَاءُ مِنْ بَلَدٍ * وَلا شُعُوب هَوىً مِنِّي وَلا نُقُمُ
وَلَنْ أُحِبَّ! بِلَادًا قَدْ رَأَيْتُ بِهَا * عَنْسًا وَلَا بلَدًا حَلَّتْ بِهَا قُدُمُ
إِذَا سَقَىٰ اللهُ أَرْضًا صَوْبَ غَادِيَةٍ * فَلَا سَقَاهُنَّ إِلَّا النَّارَ تَضْطَرِمُ

ثم انتقل إلىٰ مدح وادي أشي بديار نجد والفتيان الذين فيه وعشيرته، ثم مضىٰ في مدحهم ووصفهم بأفضل الصفات:

وَحَبَّذَا حِينَ تُمْسِي الرِّيحُ بَارِدَةً * وَادِي أَشِيَّ وَفِتْيَانٌ بِهِ هُضُمُ
الوَاسِعُونَ إِذا مَا جَرَّ غَيْرُهُمُ * علىٰ العَشِيرةِ والكَافُونَ مَا جَرَمُوا
والمُطْعِمُونَ إِذا هَبَّتْ شَآمِيَةً * وباكَرَ الحَيَّ مِن صرَّادِها صِرَمُ

ثم قفز به تداعي المعاني إلىٰ تذكر الفتيات وفتاة بعينها زاره طيفها، وهي رويقة، فبدأ يسأل

(١) ديوان امرؤ القيس، (ص٨).
(٢) المرشد إلىٰ فهم أشعار العرب وصناعتها، (مج٥)، (٤/ ٢٨١).
(٣) المرجع السابق، (مج٥)، (٤/ ٢٨٣).

نفسه ويخاطبها ويصف محاسنها:

زَارَت رُوَيقَـةُ شُـعْثًا بَعـدَ مَـا هَجَعُـوا * لَـدَىٰ نَوَاحِـلَ في أَرسَـاغِهَا الخَـدمُ

وقُمْـتُ للـزَّوْرِ مُرْتاعـًا فَأَرَّقَنِـي * فَقُلـتُ: أَهْـيَ سَـرَتْ أَمْ عـادَنِي حُلُـمُ؟

ثم يسوقه التداعي وأمامه صورة رويقة فيصف محاسنها قائلًا:

وبالتَّكالِـيفِ تَـأْتِـي بَـيْتَ جارَتِهـَا * تَمْـشِي الهُوَيْنـَىٰ ومـا يَبْـدُو لهـا قَـدَمُ

سُـودٌ ذَوائِبُهـا بِـيضٌ تَرائِبُهـا * ذُرْمٌ مَرافِقُهـا في خَلْقِهـَا عَمَـمُ

إلَّا أنَّ قوة الطيف لم تنسه صنعاء؛ فعاد يتمنىٰ الخروج منها مستذكرًا وادي أشي وما حوله من مضارب:

مَتَـىٰ أَمُـرُّ علـىٰ الـشَّقْراءِ مُعْتَـسِفًا * خَـلَّ النَّـقا بِمَـرُوحٍ لَحْمُـهَـا زِيَـمُ

والوَشْـمِ قَـد خَرَجَـتْ مِنْـهُ وقَابَلَهـَا * مِـن الثَّـنايا التـي لَـمْ أَقْلِهـَا، ثَـرَمُ[1]

ومما سبق يتضح أنَّ «تداعي المعاني» له دور رئيس في استدعاء الصور والمعاني الأخرىٰ؛ فالشاعر في تصويره للموقف يستحضر كل ما يختزنه في ذهنه من صور ومعانٍ لها علاقة بموقفه. وهذا التداعي فيه إثراء للقصيدة، ولا يستشعره إلَّا مَن امتلك القدرة علىٰ التمييز بين الحاضر والمستحضَر من المعاني والصور، وهذا التداعي الخفي يعد من دلالات وعلامات نفَس الشاعر النفسية.

(د) المُقَابَلَةُ: المقابلة لغةً من قابلَ الشيء بالشيء مقابلة وقِبَالًا: عارضه، والمقابلة: المواجهة[2]، والمقابلة من قابله: لقيه بوجهه، والمقابلة في علم البديع: أن يؤتىٰ بمعنيين أو أكثر ثم يؤتىٰ بما يقابل ذلك علىٰ الترتيب[3]. وفي معجم الرائد قابل الشيء بالشيء: عارضه ليرىٰ وجه

(١) شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، التبريزيّ، (ص٨٢٨-٨٣٦).

(٢) لسان العرب، مادة (قبل)، ابن منظور، (مج٧)، (١٤/ ٥٦، ٥٧).

(٣) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، (ص٧١٣).

وجه الشبه والاختلاف بينهما[1]. والمقابلة من قابل المرء: واجهه، وقابل الشيء بالشيء: عارضه به ليرىٰ وجه التماثل أو التخالف بينهما[2]. والمقابلة لغةً - مما سبق - هي المواجهة أو المعارضة التي لا تخرج عن المماثلة أو المخالفة.

والمقابلة اصطلاحًا لا تخرج عن معناها اللغوي، فهي عند قدامة بن جعفر من أنواع المعاني، وتعريفها: «أن يضع الشاعر معاني يريد التوفيق بين بعضها وبعض والمخالفة، فيأتي في الموافق بما يوافق وفي المخالف بما يخالف علىٰ الصحة، أو يشرط شروطًا ويعدد أحوالًا في أحد المعنيين، فيجب أن يأتي فيما يوافقه بمثل الذي شرطه وعدده وفيما يخالف بضد ذلك»[3]. وقد تبعه في ذلك أبو هلال العسكريّ، والباقلانّي والخطيب التبريزيّ، والبغداديّ، والرازيّ والسكاكيّ[4].

وابن رشيق القيروانيّ يتفق مع غيره في الموافقة والمخالفة للمعاني، إلَّا أنَّه تمايز عنهم؛ فجعل ترتيب الكلام أصلًا للمقابلة، وأبان مقصدها بربط أول الكلام بآخره، وحدد الغالب في مجيئها بالأضداد، وفرَّق بينها وبين المطابقة، يقول: «وأصلها ترتيب الكلام علىٰ ما يجب؛ فيعطىٰ أول الكلام ما يليق به أولًا، وآخره ما يليق به آخرًا، ويأتي في الموافق بما يوافقه، وفي المخالف بما يخالفه. وأكثر ما تجيء المقابلة في الأضداد، فإذا جاوز الطباق ضدين كان مقابلة»[5]. والخفاجيّ الحلبيّ لا يخرج عن مذهب القيروانيّ، إلَّا أنَّه أضاف قوة تأثير المقابلة في

(١) معجم الرائد، جبران مسعود، (ص٦١٣، ٦١٤).

(٢) المعجم المفصل في علوم البلاغة: البديع والبيان والمعاني، إنعام فوَّال عكاويّ، (ص٦٥٥).

(٣) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، (ص١٤١).

(٤) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، أحمد مطلوب، (٣/ ٢٨٥، ٢٨٦).

(٥) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، القيرواني، (٢/ ١٥).

الكلام، يقول: «والمقابلة لها تأثير قوي في حسن الكلام»[1]. والمقابلة عند السكاكيّ من البديع المعنوي[2].

وقسَّم ابن الأثير المقابلة أربعة أقسام: المقابلة في اللفظ والمعنىٰ، المقابلة في المعنىٰ دون اللفظ، ومقابلة الشيء بما ليس بضده، ومقابلة الشيء بمثله[3]. وابن أبي الإصبع المصريّ اعتمد ترتيب الكلام في تقسيمه للمقابلة، فالمقابلة عنده قسمان: المقابلة الصحيحة والمقابلة الفاسدة، يقول: «وصحة المقابلات عبارة عن توخي المتكلم ترتيب الكلام علىٰ ما ينبغي، فإذا أتىٰ بأشياء في صدر كلامه، أتىٰ بأضدادها في عجزه علىٰ الترتيب، بحيث يقابل الأول بالأول والثاني بالثاني لا يخْرِم من ذلك شيئًا في المخالف والموافق، ومتىٰ أخل بالترتيب كان الكلام فاسد المقابلة، وقد تكون المقابلة بغير الأضداد»[4].

والقرطاجنيّ في تعريفه للمقابلة، اعتمد التوافق والملاءمة والنسبة بين المعاني المتباينة أو المتقاربة، وعرفها قائلًا: «وإنَّما تكون المقابلة في الكلام بالتوفيق بين المعاني التي يطابق بعضها بعضًا، والجمع بين المعنيين اللذين تكون بينهما نسبة تقتضي لأحدهما أن يذكر مع الآخر من جهة ما بينهما من تباين أو تقارب، علىٰ صفة من الوضع تلائم بها عبارة أحد المعنيين عبارة الآخر كما لاءم كلا المعنيين في ذلك صاحبه»[5].

وابن حجة الحمويّ يفرِّق بين المقابلة والمطابقة؛ فيرىٰ أنَّ «المقابلة أدخلها جماعة في

(١) سر الفصاحة، الخفاجيّ الحلبيّ، (ص٢٦٧).

(٢) مفتاح العلوم، السكاكيّ، (ص٤٢٤).

(٣) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، القسم الثالث، (ص١٤٤-١٥٩).

(٤) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، المصريّ، (ص١٧٩).

(٥) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، القرطاجنيّ، (ص٥٢).

المطابقة، وهو غير صحيح، فإنَّ المقابلة أعم من المطابقة وهي التنظير بين شيئين فأكثر، وبين ما يخالف وما يوافق، صارت المقابلة أعم من المطابقة، فإنَّ التنظير بين ما يوافق ليس بمطابقة»[1].

أمَّا الباحثون المعاصرون فقد عرفها أحمد مختار في معجمه بأنَّها «أن يؤتىٰ بمعنيين أو أكثر، ثم يؤتىٰ بما يقابل ذلك علىٰ الترتيب»[2]. وقد اتَّفق المعاصرون «علىٰ أنَّ بعض محسناته يرجع حسنه إلىٰ المعنىٰ أولًا وبالذات، وإن كان اللفظ يتبع ذلك ثانيًا، وإنَّ بعضها يكون المقصود به اللفظ أولًا، وإن كان المعنىٰ يجيء بعد ذلك في عقبه، وكهذا قالوا: محسنات معنوية، ومحسنات لفظية؛ يعنون بهذا أنَّ القصد إن كان للمعنىٰ - كالمقابلة والمزاوجة ومراعاة النظير - فذلك هو المحسن المعنوي، وإن كان اللفظ - كالسجع والجناس والموازنة - فهو اللفظي»[3]، وإنعام فوّال عدت المقابلة من المحسنات المعنوية[4]، والمقابلة عند أحمد مطلوب تزيد المعنىٰ وضوحًا[5].

ويشير قلقيلة إلىٰ التداخل بين علامات نفَس الشاعر، فالمقابلة بالأضداد والتشابه، وتداعي المعاني باستدعاء التضاد والتشابه والمجاورة، والمقابل يقصد به قلقيلة التشابه والمجاورة، وبلاغة المقابلة تكمن في تداعي المعاني فيرىٰ «أنَّ سر بلاغة المقابلة إنَّما هو تداعي المعاني؛ فالضد أو المقابل يجلب إلىٰ الذهن ضده أو مقابله، لأنَّهما متضايفان ويسند أحدهما الآخر»[6].

أمَّا المقابلة عند الطيب فتكون بالتباين وبالمشابهة، يقول: «ومن المقابلة ما دلالته التباين،

---

(١) خزانة الأدب وغاية الأرب،ابن حجة الحمويّ، (١/ ١٢٩).

(٢) معجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد مختار عمر، (ص١٧٧٢).

(٣) البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل، أبو علي، (ص٦٩).

(٤) انظر: المعجم المفصل في علوم البلاغة: البديع والبيان والمعاني، إنعام فوَّال عكاويّ، (ص٦٤٠).

(٥) فنون بلاغية: البيان، البديع، أحمد مطلوب، (ص٢٧٨).

(٦) البلاغة الاصطلاحية، قلقيلة، (ص٢٩٩).

فالمباين يقابل مباينه، ومنها ما يدل علىٰ تشابه، فيكون من باب إلحاق الأمر بما يشبهه ويكون من هذه الجهة موازنًا له»[1]، ومن التشابه في معلقة زهير:

تَــدارَكتُما عَبــسًا وَذُبيــانَ بَعــدَما * تَفــانوا وَدَقّــوا بَيــنَهُم عِطــرَ مَنــشِمِ

والمشابهة في البيت ما بين صورة تشارك عبس وذبيان في القتال الذي أفنىٰ رجالهما، وصورة منشم التي اشترىٰ منها قوم جفنة من العطر، وتحالفوا بغمسهم الأيدي في ذلك العطر، فقاتلوا عدوهم الذي تحالفوا علىٰ قتاله، فقتلوا عن آخرهم، ويقول:

فَتَعــرُكُكُمُ عَــركَ الرَحــىٰ بِثِفالِهــا * وَتَلقَــح كِــشافًا ثُــمَّ تَحمِــل فَتُتْــئِمِ

والتشابه في إفناء الحرب إياهم بمنزلة طحن الرحىٰ الحب، وتولد صنوف الشر من الحروب، بمنزلة الأولاد الناشئة من الأمهات؛ أي يقصد يتامىٰ الحروب. وفي البيت التالي مقابلة قائمة علىٰ المشابهة بين صورة حصين بن ضمضم، وهو لا يعتريه ضعف ولا يعيبه عدم شوكة، بمعنىٰ أنَّه يمتلك الشجاعة والقوة وقادر علىٰ أن يثأر لأخيه هرم، وبين صورة الأسد الذي له لبد ولم تقلَّم أظافره، يقول:

لَــدىٰ أَسَــدٍ شــاكي الــسِلاحِ مُقَــذَّفٍ * لَــــهُ لِبَــــدٌ أَظْفَــــارُهُ لَــــم تُقَلَّــــمِ

والتشابه بين صورة حال قومه الذين كفوا عن القتال وأقلعوا عن النزال مدة معلومة، ثم عاودوا الوقائع والنزال، وبين صورة الإبل التي ترعىٰ الكلأ مدة معلومة، وإذا تم الظمأ أوردوها مياهًا كثيرة، فيقول:

رَعَــوا مــا رَعَــوا مِــن ظِمــئِهِم ثُــمَّ أَورَدوا * غِمــــارًا تَــــسيلُ بِالرِمــــاحِ وَبِالــــدَّمِ

فَقَــضَّوا مَنايــا بَيــنَهُم ثُــمَّ أَصــدَروا * إِلــىٰ كَــلَأٍ مُــستَوبِلٍ مُتَــوَخَّمِ[2]

(١) المرشد إلىٰ فهم أشعار العرب وصناعتها، (مج٥)، (٤/ ٢٨٨).

(٢) ديوان المزنيّ، (ص١٠٢-١١٢).

والمقابلة في الأبيات السابقة قائمة على تداعي الصور المتشابهة؛ فموقف الشاعر الذي أمامه، يجعله يستدعي ما يختزنه من معانٍ وصور تشابه موقفه، فالتشابه يربط المعاني ويزيد من حسن القول.

والمقابلة بالمخالف من الصور والمعاني، تمثل علاقة تربط بينها وتزيدها عمقًا، يقول عنها الطيب: «ومن المقابلة ما يخالطه نوع من المفاجأة. هذه المفاجأة بما تدخله من تحول من المباين إلى ما يباينه، تكون هي في ذاتها علاقة ربط قوي»(١)، وصنيع الشنفرى في تائيته، أقوى مثال لهذا الضرب من المقابلة، فوازن بين أم العيال «صاحبة تأبط شرًا» مكبرًا، وأميمة مصغرًا:

تَبِيتُ بُعيدَ النَّوْمِ تُهْدِي غَبُوقَها * لِجارَتِها إِذَا الهَدِيّةُ قَلَّتِ
وأُمُّ عِيَالٍ قد شَهِدتُ تَقُوتُهُمْ * إِذا أَطْعَمَتْهُمْ أَو تَحَتْ وأَقَلَّتِ

وفي البيت السابع قال: «قلَّت» لأمية، وفي البيت التاسع عشر، «أقلَّت» لأم العيال، فقلَّت منبئة عن الجود حتى عندما تقل الهدية، وأقلَّت صدى ومجاوبة لقلَّت. وأميمة بها حياء؛ فقناعها لا يسقط، ولا تتلفت في مشيتها، وتبيت بعد النوم فلا تلام إذا آب زوجها فتقر عينه، أمَّا أم العيال فهي مصعلكة لا يقصر الستر دونها؛ أي عارية، وينقصها الحياء فتجول كعير العانة المتلفت، ولا ترتجى للبيت إذا آب زوجها؛ إذ يقول:

لَقَد أَعْجَبَتْنِي لا سَقُوطًا قِناعُها * إِذا ما مَشَتْ، ولا بِذَات تَلَفُّتِ
تَحُلُّ بِمِنْجَاةٍ مِن اللَّوْمِ بَيْتَها * إِذا ما بُيُوتٌ بالمذَمَّةِ حُلَّتِ
مُصَعْلِكَةٌ لا يَقْصُرُ السِّتْرِ دُونَها * ولاَ تُرْتَجَى للبَيْتِ إِن لم تُبَيِّتِ
وتأْتِي العَدِيَّ بارِزًا نِصْفُ سَاقِها * تَجُولُ كَعِيْرِ العَانَةِ المتفَلِّتِ

وقد جمع بين التجربتين معًا في آخر القصيدة عند حديثه عن نفسه، حديث سلوى عن نعمة

(١) ديوان المزنيّ، (ص٣٠٢).

العيش التي زلت، يقول:

أَلاَ لا تَعُـــدْنِي إِنْ تَـــشَكَّيتُ، خُلَّتِـــي * شَـفَانِي بِـأَعْلَىٰ ذِي البُـرَيْقَيْنِ غَـدْوَتِي

وإِنِّـــي لَحُلْـــوٌ إِنْ أُرِيـــدَتْ حَلاَوَتِـــي * ومُـــرٌّ إِذا نَفْـــسُ العَـــزُوفِ اسْـــتَمَرَّتِ

أَبِـــيٌّ لِمَـــا آبَـــىٰ سَـــرِيعٌ مَبَـــاءَتِي إِلَـــىٰ * كُـــلِّ نَفْـــسٍ تَنْتَحِـــي فِي مَـــسَرَّتِي[1]

والمقابلة بين صورة أميمة الفتاة وأم العيال صاحبة تأبط شرًا، موازنة أحدثها الشنفرىٰ بين متباينين جمعتهما تجربته وبيانه، فنقلنا معه من حال نعمة ولذة إلىٰ حال شدة شرسة، وقد تعمد الشنفرىٰ ذلك فألحق أمرًا بأمر وربط لاحقًا بسابق. والمقابلة بين صورة أميمة وأم العيال لا تقف عندهما فحسب، بل هناك مقابلة بين الشنفرىٰ وتأبط شرًا نستشفها من أوصاف الفتاة وأم العيال؛ فالشنفرىٰ مجَّدَ نفسه وميَّزها عن تأبط شرًا، فنعتها بالفتوة.

وقول الطيب في المقابلة: «قد تكون فرعًا من تداعي المعاني، كما قد تكون مقدمة له»[2]، وقوله: «المقابلة التي تساوق تداعي المعاني، وينبعث منها وتنبعث منه مع الموازنة، وحذو الشيء بعد الشيء علىٰ مماثل ذي مماثلة ما له من قبله أو من بعده، هي أكبر ما عليه الربط والوحدة»[3]، فيه دلالة علىٰ التداخل بين علامات نفَس الشاعر؛ فالتداعي يكون بالتضاد والتشابه والمجاورة، والمقابلة تكون بالتشابه والتباين. وأرىٰ أنَّ المقابلة ضرب من التداعي، فالتداعي أعم وأشمل؛ ففيه إثارة قوية تسْتَدْعي كل ما له علاقة بالموقف من صور ومواقف ومعانٍ أخرىٰ مشابهة أو مخالفة أو مجاورة.

(هـ) التَّخَلُّصُ: والتخلُّص لغةً من تخلَّص من كذا تخلصًا: نجيته تنجيةً فتخلصَ، وخالصه:

(١) ديوان الشنفرىٰ، (ص٣٢-٣٨).

(٢) المرشد إلىٰ فهم أشعار العرب وصناعتها، (مج٥)، (٤/ ٢٨٨).

(٣) المرجع السابق، (مج٥)، (٤/ ٢٨٩).

صافاه، وأخلص الشيء: اختاره، وخلص فلان إلي فلان: وَصَلَ إليه[1]. والتخلُّص من خلص خُلُوصًا وخِلَاصًا: صفا وزال عنه شوبه، وخلَّص الشيء: صفَاه ونقَّاه من شوبه، وميزه عن غيره واختصه، وخلَّصه: نجَّاه، وخلص إلىٰ الشيء: وَصَلَ[2].

ولمصطلح التخلص عند النُّقاد مسميات مختلفة، فمنها: الخروج[3]، المخلص[4]، حسن الخروج[5]، براعة التخلص[6]. والمعنىٰ الاصطلاحي مأخوذ من المعنىٰ اللغوي وهو الوصول إلىٰ الشيء، فالخروج عند الآمديّ أن يجعل الشاعر له سببًا يصل النسيب بالمدح[7]، والخروج عنده قسمان: المتصل والمنقطع، يقول: «اعلم أنَّهما جميعًا قد تعمَّلا في بعض قصائدهما النسيب، وصلا به النسيب بالمديح، وأعرضا في كثير من أشعارهما عن هذا المعنىٰ، وابتدآ بالمدح منقطعًا عما قبله»[8].

والخروج عند القيروانيّ ضربان: خروج منفصل بقولهم: «دع ذا»، و«عَدِّ عن ذا»، و«بإنَّ المشددة» ونحو ذلك، وهو خروج المتقدمين، وخروج متصل بغير ما سبق فهو خروج المتأخرين. فإذا لم يكن خروج الشاعر إلىٰ المدح متصلًا بما قبله، ولا منفصلًا بقوله (دع ذا)

(١) انظر: لسان العرب، مادة (خلص)، ابن منظور، (مج٤)، (٨/ ٢٩٢-٢٩٤).

(٢) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، (ص٢٤٩).

(٣) انظر: الموازنة بين شعر البحتريّ وأبي تمام، الآمديّ، (٢/ ٢٩٥). وانظر:العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، القيروانيّ، (١/ ٢٣٦). وانظر: البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ، (ص٢٨٨).

(٤) الأقصىٰ القريب في علم البيان، التنوخي، (ص٨٣).

(٥) قواعد الشعر، ثعلب، (ص٣١).

(٦) الكافي في العروض والقوافي، التبريزيّ، (ص١٧٠).

(٧) انظر: الموازنة بين شعر البحتريّ وأبي تمام، الآمديّ، (٢/ ٢٩٥).

(٨) المرجع السابق، (٢/ ٢٩١).

و(عد عن ذا)، أو الابتداء (بإنَّ) المشددة ونحوها، سمي طفرًا وانقطاعًا[1]، فالبحتريّ جاء بمدح المتوكل بعد تمسكه بالرجاء من شدة ألم الهوىٰ:

لَـولَا الرَّجـاءُ لَمِـتُّ مِـن أَلَـمِ الهَـوَىٰ * لَكِـنَّ قَلْبِـي بِالرَّجَـاءِ مُوكَـلُ

إنَّ الرَّعِيَّـةَ لَـمَ تَـزَلْ فِـي سِـيرَةٍ * عُمَرِيَّـة مُـذْ سَاسَـهَا المتَوكِّـلُ[2]

ولطافة التخلص عند القيرواني تريح الممدوح، والخاتمة الحسنة تبقىٰ في الأسماع، وتلصق بالنفس، يقول: «ولطافة الخروج إلىٰ المديح سبب ارتياح الممدوح، وخاتمة الكلام أبقىٰ في السمع، وألصق بالنفس»[3]، والارتياح في الخروج الذي يقصده ابن رشيق له دلالات نفسية. واشترط الوطواط في الانتقال من غرض إلىٰ آخر، أن يكون علىٰ وجه مستطاب، وطريقة مستملحة، وأن يراعي الشاعر فيه سلاسة اللفظ ونفاسة المعنىٰ[4].

وابن الأثير يرىٰ أنَّ التخلص: «هو أن يأخذ المؤلف في معنىٰ من المعاني، فبينا هو فيه إذ أخذ معنىٰ آخر، وجعل الأول سببًا إليه، فيكون بعضه آخذًا برقاب بعض، من غير أن يقطع المؤلف كلامه، ويستأنف كلامًا آخر، بل يكون جميع كلامه، كأنَّما أفرغ إفراغًا، وذلك ممَّا يدل علىٰ حذق الشاعر، وقوة تصرفه، وطول باعه واتساع قدرته»[5] واستلطف ابن الأثير حسن التخلص في أبيات الشاعر علي بن الجهم التي يقول فيها:

وَلَيْلَـةٍ كُحِلَـت بِـالنِّقْسِ مقْلَتُهَـا * أَلْقَـتْ قِنَـاعَ الـدُّجَىٰ فِي كُـلِّ أُخْـدُودِ

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، القيروانيّ، (١/ ٢٣٩).

(٢) ديوان البحتريّ، (ص١٦٠٠).

(٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، القيروانيّ، (١/ ٢١٧).

(٤) حدائق السحر في دقائق الشعر، الوطواط، (ص١٢٦).

(٥) الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، ابن الأثير، (ص١٨١).

قَــدْ كَــادَ يُغْرِقُنِــي أَمْــوَاجُ ظُلْمَتِهَــا * لَــولَا اقتِبَاسِــي سَــنىً مِــنْ وَجْــهِ دَاودِ[1]

يقول ابن الأثير معللًا: «ما ألطف هذا التخلص وأحسنه؛ فإنَّه ذكر أولًا الليلة وسوادها، وابتداء دجاها، وأنَّه في غمرات ظلمتها كالغريق. ثم أدرجه في ضمن كلامه، بعد ذلك ذكر الممدوح بما يناسب ما هو من الظلمة... فذكر الإنارة والإضاءة»[2]، وجاء تخلص الشاعر أحسن وألطف؛ لأنَّ الظلمة والأمواج تناسبان حال الشاعر، والإنارة والإضاءة تناسبان حال الممدوح. وأشار ابن الناظم إلىٰ أنَّ حسن التخلص قليل في أشعار المتقدمين، ولهج به المتأخرون لما فيه من حسن، ودلالة علىٰ براعة الشاعر وكمال اقتداره[3].

والقزوينيّ يوضح مفهوم التخلص في قوله: «التخلص نعني به الانتقال مما شبب الكلام به من تشبيب أو غيره إلىٰ المقصود، مع رعاية الملاءمة بينهما؛ لأنَّ السامع يكون مترقبًا للانتقال من التشبيب إلىٰ المقصود»[4]. وابن قيم الجوزية جعل للتخلص شرطًا موصوفًا ومقصدًا نفسيًا مرتبطًا بعاطفة السامع؛ إذ قال: «ومن شرطه أن يكون انتقاله من فن إلىٰ فن ببديع وحسن رصف ووجازة لفظ ورشاقة معنىٰ، ليكون الذي انتقل إليه أقرب إلىٰ القلب وأعلق بالنفس من المعنىٰ الذي انتقل عنه»[5].

والتخلص الحسن يختلسه الشاعر اختلاسًا، وينساب بدقة معانيه والتئامها انسيابًا يمكنه من أسماع الجمهور، يقول التهانويّ الحنفيّ: «والانتقال مما افتتح به الكلام إلىٰ المقصود مع

(١) ديوان علي بن الجهم، (ص١٢٨).
(٢) الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، (ص١٨١).
(٣) المصباح في المعاني والبيان والبديع، ابن الناظم، (ص٢٧١).
(٤) الإيضاح في علوم البلاغة: المعاني والبيان والبديع، الخطيب القزوينيّ، (ص٣٢٤).
(٥) الفوائد المشوق إلىٰ علوم القرآن وعلم البيان، ابن قيم الجوزية، (ص١٤٠).

رعاية المناسبة... وحسن التخلص وهو أن ينتقل مما ابتدئ به الكلام إلىٰ المقصود علىٰ وجه سهل يختلسه اختلاسًا دقيق المعنىٰ بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من المعنىٰ الأول إلا قد وقع الثاني لشدة الالتئام بينهما»[1].

ومع اختلاف مسميات التخلص عند الأوائل، لكنَّها متقاربة ومتشابهة في المعنىٰ والمقصد. فالتخلص خروج من غرض إلىٰ غرض، ونفَس يربط أجزاء القصيدة ربطًا تترقبه الأسماع وتعلق به النفوس.أمَّا التخلُّص عند المعاصرين، فيعرفه أحمد مطلوب بأنَّه «حسن الانتقال من غرض إلىٰ آخر في القصيدة»[2]. ويعرِّفه أحمد مختار بأنَّه «خروج من كلام إلىٰ آخر بطريقة تلائم بين السابق واللاحق، وبراعة التخلص أو حسن التخلص: انتقال الشاعر ممَّا بدأ به قصيدته إلىٰ الغرض منها ببراعة وعدم تكلف، والانتقال من موضوع إلىٰ آخر من غير انقطاع محسوس»[3].

والطيب في كتابه المرشد سار علىٰ نهج ابن رشيق القيروانيّ في تعريفه للخروج إذ يقول: «الخروج إنَّما هو أن تخرج من نسيب إلىٰ مدح أو غيره بلطف تحيُّلٍ، ثم تتمادىٰ فيما خرجت إليه»[4]، وأورد طريقة المتقدمين في الخروج فقولهم: «دع ذا»، و«عد عن ذا» خروج له صلة تسلسلية أو تدرجية أو قوة صلة ما بما تقدمه وما يجيء بعده[5]، ومثل ذلك قول النابغة:

فعَدِّ عَمَّا مَضَىٰ إذ لا ارتِجَاعَ لَهُ * وانِمِ القتودَ علَىٰ عِيرَانةٍ أَجِدِ

(١) كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، التهانويّ، (١/ ٣٩٨).

(٢) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، أحمد مطلوب، (١/ ٣٩٣).

(٣) معجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد مختار عمر، (مج١)، (ص٦٧٩).

(٤) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، القيروانيّ، (١/ ٢٣٤). وانظر: المرشد إلىٰ فهم أشعار العرب وصناعتها، (مج٥)، (٤/ ٣٠٦، ٣٠٧).

(٥) المرشد إلىٰ فهم أشعار العرب وصناعتها، (مج٥)، (٤/ ٣٠٦).

بعد وقوفه علىٰ أطلال المحبوبة مية بالعلياء واصفًا دارها التي خلت من ربعها في ستة أبيات من معلقته التي مطلعها:

يـــا دارَ مَيّـــةَ بالعَلْيـــاءِ، فالـــسَّنَدِ * أقْـوَتْ وطَـالَ عَليهَـا سَـالِفُ الأبَـدِ[1]

وهنا أشير إلىٰ أنَّ عبارة «صلة تسلسلية أو تدرجية» التي وصف بها الطيب خروج المتقدمين، تشير إلىٰ التداخل بين علامات نفَس الشاعر؛ فالتسلسل يكون بالانتقال السلس من معنىٰ إلىٰ آخر، والتدرج بالانتقال صعودًا أو عكسه ومن الكل إلىٰ الجزء وغير ذلك، والخروج له طرائقه التي تفضي بالانتقال من غرض إلىٰ آخر.

وأبو تمام بدأ قصيدته بالنسيب، فشكا البين وفراق المحبوب، واصفًا حاله لحظة التوديع والدمع ينهمر حزنًا لفراقه:

أَصـغَىٰ إِلَـىٰ البَـيْنِ مُغتَـرًّا فَـلا جَرَمَـا * أنَّ النَّـوىٰ أَسـأَرَت فِـي عَقْلِـهِ لممَـا

وفي البيت التاسع تخلصَ علىٰ غير عادة المتقدمين من النسيب إلىٰ مدح إسحاق بن إبراهيم المصعبيّ، ثم تمادىٰ في مدحه إلىٰ نهاية القصيدة، يقول:

صُـبَّ الفِـرَاقُ عَلَينَـا صُـبَّ مِـن كثـب * عَلَيـهِ إسـحَاق يَـوْمَ الـرَّوعِ مُنْتَقِمَـا[2]

ومن براعة التخلص انتقال المتنبي من الغزل إلىٰ المدح؛ فشكا وبكىٰ البين لفراق المحبوبة كعادة الشعراء، ثم انتقل إلىٰ مدح سيف الدولة، والقصيدة مطلعها:

لِعَينَيـكِ مَـا يَلْقَـىٰ الفُـؤَادُ وَمَـا لَقِـي * وَلِلْحُـبِّ مَـا لَـم يَبْـقَ مِنِّـي وَمَـا بَقِـي

وفي البيت الرابع عشر أحسن المتنبي التخلص إلىٰ المدح وتمادىٰ فيه إلىٰ آخر القصيدة،فشبه فعل الدمع في عيونه كفعل رماح سيف الدولة في أعدائه:

---

(١) ديوان النابغة الذبيانيّ، (ص١٤-١٦).

(٢) ديوان الطائيّ، (ص٣٠١، ٣٠٢).

نُـــوَدِّعُهُم وَالبَـــيْنُ فِينَـــا كَأَنَّـــهُ * قِنَـا ابـنِ أَبِـي الهيجَـاء فِـي قَلْـب فَيْلـقِ

قَوَاضِـــم مَـــوَاضٍ نَـــسْجُ دَاود عِنْـــدَهَا * إِذَا دَخَلَـــتْ فِيـــهِ كَنَـــسْجِ الخـــدرنقِ[1]

والطيـب فيمـا أورده مـن تعريفـات وشـواهد للـتخلص لـم يخـرج عـن نهـج المتقـدمين والمتـأخرين؛ فطرائـق المتقـدمين: «دع ذا»، و«عـد عـن ذا»، والابتـداء «بـإنَّ المـشددة» تخلُّـصٌ، والصلة بغير طرائقهم عند المتأخرين حسن تخلص، وعنده «أولىٰ به اسم الخروج»[2]؛ أي أنَّه يفضِّل اسم الخروج عليه، والخروج الذي لم يأت علىٰ طريقة المتقدمين والمتأخرين طفر وانقطاع. والخروج عنده وشيجة تعمل علىٰ «ربط موضوعات القصيدة وتشابك أجزائها»[3] علىٰ نحو يزين الكلام في نفْس المتلقي ويزيده حسنا.

(و) المُخَاطَبَةُ: المخاطبة لغةً من خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابًا، والمخاطبة من الخطاب والمشورة، والمخاطبة: مراجعة الكلام[4]، والمخاطبة من خاطبَ يخاطبُ خطابًا أو مخاطبة فهو مخاطِب والمفعول مخاطَب، والجمع: مخاطبات، وخاطبَهُ: كالَمَه وحادثَه ووجَّه إليه كلامًا، وخاطبَه في الأمر: حدَّثه في شأنه[5]. وللمخاطِب المتكلِّم ضمائر، وللمخاطَب السامع ضمائر، وهذه الضمائر تأتي منفصلة ومتصلة، وبارزة ومستترة[6]. والمتكلِّم صاحب رسالة، والسامع مستقبلها، وهما طرفا المخاطبة.

---

(١) ديوان المتنبي، (ص٣٤٥، ٣٤٦).

(٢) المرشد إلىٰ فهم أشعار العرب وصناعتها، (مج٥)، (٤/ ٣١٠).

(٣) المرجع السابق، (مج٥)، (٤/ ٣١٠).

(٤) انظر: لسان العرب، مادة (خطب)،ابن منظور، (مج١)، (١/ ٣٤٨، ٣٤٩).

(٥) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، (ص٢٤٣).

(٦) شرح ابن عقيل علىٰ ألفية ابن مالك، ابن عقيل، (ص٧١- ٨١).

وأمَّا الخطاب أو الخطابة أو المخاطبة اصطلاحًا، فقد عُرِّفَتْ بتعريفات كثيرة في مجالات متعددة ومتنوعة، وتداخلت مع علوم الدراسات اللسانية الحديثة، فلستُ بصدد الغوص فيها؛ التزامًا مني بموضوع البحث، فلم أورد منها إلا ما يتوافق مع معناها لغةً، ومع طبيعة بحثي،إلَّا أنَّ أقدمها تعريف «أرسطو» للخطابة، إذ قال: «هي قوة تتكلف الإقناعَ الممكنَ في كل واحد من الأمور المفرَدة»(١)، والخطاب أو المخاطبة هي ما توفرت فيها خصائص مميزة؛ كالكلية والاتساق والترابط بين الأجزاء المشكِّلة للنَّص(٢). ومن أدوات المخاطبة: الاستفهام والأمر الموجَّه إلىٰ المتلقي(٣)، وأُضِيفُ إليها ما تبقىٰ من أدوات الطلب: النهي، والنداء، والدعاء والتمني والعرض والتحضيض وغيرها، فكلها تكون من مخاطِب إلىٰ مخاطَب، وضمائر المخاطب في النَّص تكشف ذلك.

والشاعر في قصيدته يخاطب المتلقي مستخدمًا أدوات المخاطبة، ويقصد إيقاظ الحس، ولفت انتباه المخاطب لأهمية ما سيُلقَىٰ، وقد يكون المقصد الإيناس باسم المنادىٰ، والمخاطبة ركيزة رئيسة في الشعر؛ لأنَّ الشعر خطاب(٤). ومن أمثلة ذلك مخاطبة عمرو بن كلثوم للساقية يسألها الصبوح:

أَلاَ هُبِّـــي بِـــصَحْنِكِ فَاصْبَحِيْنَـــا ❊ وَلاَ تُبْقِـــي خُمُـــوْرَ الأَنْدَرِيْنَـــا

إلىٰ قوله:

صَـــبَنْتِ الكَـــأْسَ عَنَّـــا أُمَّ عَمْـــرٍو ❊ وَكَـــانَ الكَـــأْسُ مَجْرَاهَـــا اليَمِيْنَـــا

(١) الخطابة، أرسطو طاليس، (ص٩).

(٢) السَّبْعُ المعلقات: دراسة أسلوبية، عبد الله الخضر حمد، (ص٣٣).

(٣) السَّبْعُ المعلقات: دراسة أسلوبية، (ص٩٤).

(٤) مخاطبة الطير في الشعر العربي حتىٰ نهاية القرن ا لخامس الهجري، الهاشميّ، (ص٩٦).

وعمرو في مخاطبته للساقية استخدم فعل الأمر «هبي» وضمائر المخاطبة «ياء المخاطبة» في قوله: «هبي»، وكاف الخطاب في قوله: «بصحنك»، و«فاصبحينا»، والتاء والياء وضمير المخاطبة المستتر «أنتِ»، وأسلوب النهي في قوله: «ولا تُبْقِي»، و«تاء المخاطبة» في قوله: «صبنتِ»، وحرف النداء المحذوف «يا» في قوله: «أمَّ عمرو»، وهذا احتيال بقصد الربط بين أجزاء القصيدة.

والشاعر جعل الساقية ظعينة وكل امرأة ظعينة، ولكنَّه أراد بها الكناية عن الأعداء، أي الغزل بنسائهم، ثم لما تضمنه معنىٰ الفراق هنا[1]، يقول:

قِفِي قَبْلَ التَّفَرُّقِ يَا ظَعِيْنَا * نُخَبِّرْكِ اليَقِيْنَ وَتُخْبِرِيْنَا
قِفِي نَسْأَلْكِ هَلْ أَحْدَثْتِ صَرْمًا * لِوَشْكِ البَيْنِ أَمْ خُنْتِ الأَمِيْنَا
بِيَوْمِ كَرِيْهَةٍ ضَرْبًا وَطَعْنًا * أَقَرَّ بِهِ مَوَالِيْكِ العُيُوْنَا
وَأَنَّ غَدًا وَأَنَّ اليَوْمَ رَهْنٌ * وَبَعْدَ غَدٍ بِمَا لاَ تَعْلَمِيْنَا
تُرِيْكَ إِذَا دَخَلْتَ عَلَىٰ خَلاَءٍ * وَقَدْ أَمِنْتَ عُيُوْنَ الكَاشِحِيْنَا

استخدم الشاعر فعل الأمر «قفي»، وضمائر المخاطبة:الياء في قوله: «قفي»، و«تخبرينا» و«تعلمينا»، والكاف في قوله: «نخبرك»، و«مواليكِ»، والتاء في قوله: «أحدثتِ»، و«خنتِ»، وقوله: «نخبرك»، و«تخبرينا» فيه إشارة إلىٰ المحادثة بينهما وتبادل الأخبار. أمَّا الكاف في قوله: «تريكَ» فهي لمخاطبة المتلقي الضمني أو ربَّما لعمرو بن هند، وليست لمخاطبة المحبوبة. ويتمادىٰ في التغزل إلىٰ أن ينتقل إلىٰ مناداته عمرًا:

أَبَا هِنْدٍ فَلاَ تَعْجَلْ عَلَيْنَا * وَأَنْظِرْنَا نُخَبِّرْكَ اليَقِيْنَا

وليس خافيًا أنَّ الشاعر في مخاطبته يقصد عمرو بن هند؛ وقد صرَّح باسمه في مناداته قائلًا:

(١) المرشد إلىٰ فهم أشعار العرب وصناعتها، (مج٥)، (٤/ ٣١٢).

بِـــأَيِّ مَـــشِيْئَةٍ عَمْـــرُو بْـــنَ هِنْـــد * نَكُـــوْنُ لِقَيْلِكُـــمْ فِيْهَـــا قَطِيْنَـــا
بِـــأَيِّ مَـــشِيْئَةٍ عَمْـــرَو بْـــنَ هِنْـــد * تُطِيْـــعُ بِنَـــا الوُشَـــاةَ وَتَـــزْدَرِيْنَـــا

ثم خلص إلىٰ الفخر بقومه واصفًا إياهم بالرفعة والكثرة والشجاعة وقوة البأس:

بِأَنَّـــا نُـــوْرِدُ الـــرَّايَاتِ بِيْـــضًا * وَنُـــصْدِرُهُنَّ حُمْـــرًا قَـــدْ رَوِيْنَـــا
قَرَيْنَاكُـــمْ فَعَجَّلْنَـــا قِرَاكُـــم * قُبَيْـــلَ الـــصُّبْحِ مِـــرْدَاةً طَحُوْنَـــا

ويختم معلقته بقوله:

إِذَا بَلَـــغَ الفِطَـــامَ لَنَـــا صَبِـــيٌّ * تَخِـــرُّ لَـــهُ الجَبَـــابِرُ سَاجِدِيْنَـــا[1]

ويلحظ الباحث أنَّ إكثار الشاعر من استخدام ضمائر المتكلمين «نا»، و«نحن» فيما تبقىٰ من أبيات، يناسب مبتغاه في الفخر بقومه، وفيه نفَس التمادي في الخطاب مع عمرو بن هند، وكاف الخطاب في قوله: «قريناكم» تؤكد ذلك، والمخاطبة بضمائرها لازمت معانيه التي طرقها، فبدأ بالصبوح وانتقل إلىٰ وصف المحبوبة، ثم الفخر. مما يدل علىٰ أنَّ نفَس المخاطبة قد أحسن الشاعر توظيفه في خلق وشيجة بين أجزاء القصيدة.

(ز) الاقتِضَابُ: الاقتضاب لغةً من القضب: بمعنىٰ: القطع، وقضبه يقضبه قضبًا واقتضبه وقضَّبه فانقضب وتقضَّب: انقطع، واقتضاب الكلام: ارتجاله، وقَضَّبَ الكَرْمَ تَقْضِيبًا: قَطَعَ، والقَضِيبُ: الغصن، وما في فمي قاضِبةٌ: أَي سِنٌّ تَقْضِبُ شيئًا فتُبِينُ أَحدَ نصفيه من الآخر، ورجل قَضّابة: قَطَّاعٌ للأُمور مُقْتَدِرٌ عليها، «وفي حديث النبي ﷺ: أَنَّه كان إِذا رأَىٰ التَّصْلِيبَ في ثوبٍ قَضَبَه»[2]، أي: قَطَع موضعَ التَّصْلِيب منه، ومنه قيل اقْتَضَبْتُ الحديثَ: إِنَّما هو انْتَزَعْتُه واقْتَطَعْتُه[3]، والقضَّابة من السيوف:

(١) ديوان ابن كلثوم، (ص٦٤-٩١).
(٢) نيل الأوطار شرح منتقىٰ الأخبار من أحاديث سيد الأخيار، الشوكانيّ، (٢/ ٩٧).
(٣) لسان العرب، مادة (قضب)، ابن منظور، (مج١)، (٢/ ١٧١ - ١٧٤).

السيوف: القطَّاع[1]. وقّضْبَا في قوله تعالىٰ: ﴿وَعِنَبًا وَقَضْبًا﴾ (عبس:٢٨) تعني: كل نبت اقتضب أي: قطع فأكل رطبًا[2]، وقيل: الاقتضاب: أخذ القليل من الكثير؛ وأصله من قولهم: اقتضبت الغصن: إذا قطعته من شجرته[3]. والاقتضاب: أداء المقصود بكلمات قليلة، والكلام المقتضب: الكلام المرتجل[4]، وذهب بعضهم إلىٰ أنَّ الاقتضاب هو الاشتقاق[5].

والاقتضاب اصطلاحًا مأخوذ من القطع، وهو «أن يقطع الشاعر كلامه الذي هو فيه ويستأنف كلامًا آخر غيره من مديح أو هجاء أو غير ذلك، ولا يكون للثاني علاقة بالأول»[6]، والاقتضاب يكون باستعمال «أمَّا بعد»، و«هذا»[7]، والاقتضاب عند القزوينيّ انتقال من فن إلىٰ فن لا يلائمه؛ يقول: «وقد يُنتقل من الفن الذي شبِّب الكلام به إلىٰ ما لا يلائمه، ويسمىٰ ذلك الاقتضاب»[8].

وخصَّ التنوخيّ الاقتضاب بكلمات بها يبلغ تمامه: «وأمَّا الاقتضاب فالانتقال من كلام إلىٰ غيره بكلمة تدل علىٰ الانتقال من غير أن يعلق بعض الكلام ببعض، وهو غالبًا بقولهم: (أمَّا بعد) وقولهم: (وبعد) وبكلمات كثيرة غيرهما»[9]، وذكر مطلوب أنَّ العلويّ وابن قيم الجوزية

(١) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، (ص٧٤١).

(٢) معجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد مختار عمر، (مج٣)، (ص١٨٢٧).

(٣) كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، أبو هلال العسكريّ، (ص٤٥، ٤٦).

(٤) المنجد في اللغة العربية المعاصرة، كميل إسكندر حشيمة وآخرون، (ص١١٦٣).

(٥) حدائق السحر في دقائق الشعر، الوطواط، (ص١٢٦).

(٦) الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، ابن الأثير، (ص١٨١).

(٧) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، القسم الثالث، (ص١٣٩).

(٨) الإيضاح في علوم البلاغة: المعاني والبيان والبديع، الخطيب القزوينيّ، (ص٣٢٥).

(٩) الأقصىٰ القريب في علم البيان، التنوخيّ، (ص٨٤).

والسبكيّ والتفتازانيّ والحمويّ والاسفراييني والمغربيّ قد ساروا علىٰ منهج التنوخيّ[1].

ومصطلح الاقتضاب عند الطيب يقابل التخلص، فهو الخروج فجأة من النسيب إلىٰ المدح بلا تقديم[2]. وما جاء علىٰ قولهم: «دع ذا»، و«عد عن ذا»، ظاهره اقتضاب إلَّا أنَّه موصول بما قبله وما بعده، وأولىٰ المذاهب عنده بأن تسمَّىٰ اقتضابًا، ما كان يقع في المفاخرات والنقائض وأشعار القبائل؛ إذ فجاءة الانتقال فيه من النسيب إلىٰ القتال أمر طبيعي[3]، ومن أمثلة ذلك معلقة زهير بن أبي سلمىٰ التي بدأها بالوقوف علىٰ أطلال المحبوبة أم أوفىٰ، ووصف رحلته إلىٰ ديارها، قال في مطلعها:

أَمِـــن أُمِّ أَوْفَـــىٰ دِمْـــنَة لَـــمْ تَكَلَّـــمِ * بِحَوْمَـــانَةِ الـــدَّرَّاجِ فَـــالمتَثَلَّمِ
وَدَارٌ لَهَـــا بِالرَّقْمَـــتَيْنِ كَأَنَّهـــا * مَرَاجِيـــعُ وَشْـــمٍ فِـــي نَوَاشِـــرِ مِعْـــصَمِ
بِهـــا العَـــينُ وَالأَرآمُ يَمـــشِينَ خِلفَـــةً * وَأَطلاؤُهـــا يَنهَـــضنَ مِـــن كُـــلِّ مَجـــثِمِ
وَقَفْـــتُ بِهَـــا مِـــنْ بَعْـــدِ عِـــشْرِينَ حِجَّـــةً * فَلَأْيًـــا عَرَفْـــتُ الـــدَّارَ بَعْـــدَ تَـــوَهُّمِ
أَثَـــافِيَّ سُـــفعًا فِي مُعَـــرَّسِ مِرجَـــلٍ * وَنُؤيًـــا كَجِـــذمِ الحَـــوضِ لَـــم يَتَـــثَلَّمِ
فَلَمّـــا عَرَفْـــتُ الـــدارَ قُلْـــتُ لِرَبعِهـــا * أَلا عِـــم صَـــباحًا أَيُّهـــا الرَبـــعُ وَاســـلَمِ

واستمر في وصف دار أم أوفىٰ إلىٰ البيت السابع عشر، وفي البيت الثامن عشر، أقسم بالكعبة، وبدأ في الافتخار بقريش وجُرهم، قائلًا:

فَأَقْـسَمْتُ بِالبَيْـتِ الَّـذِي طَـافَ حَوْلَـهُ * رِجَـالٌ بَنُـوهُ مِـنْ قُـرَيْش وَجُـرْهُمِ[4]

(١) انظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، أحمد مطلوب، (١/ ٢٨٢).
(٢) المرشد إلىٰ فهم أشعار العرب وصناعتها، (مج٥)، (٤/ ٣٤١).
(٣) المرجع السابق، (مج٥)، (٤/ ٣٣٤).
(٤) ديوان المزنيّ، (ص١٠٢-١١٢).

وهذا ضرب من الاقتضاب لم يستخدم فيه الشاعر «أمَّا بعد»، أو «هذا» للانتقال إلىٰ معنىٰ آخر، بل جاء فيه بعناصر من التسلسل والمقابلة للوحدة والربط بين أجزاء القصيدة؛ فانتقل بتسلسل من أطلال أم أوفىٰ إلىٰ البيت الذي أقسم به، ومن تحيته لربعها، إلىٰ افتخاره بقريش وجرهم. والمكان يقابل المكان، وربعها يقابل قريش وجرهم.

والشاعر عمرو بن معد يكرب الذي اعتزل القتال في خيمته؛ لخلافه مع قومه،فلم يقترب منها عدوّ خوفًا منه، فلمَّا اشتدت المعركة، خرجت النسوة تدقّ الأرض ذات الحَصَىٰ فتترك فيها علامات واضحة، تعبيرًا عن خوفهن من السبي، وانكشف وجه محبوبته لميس، وقيل إنَّها كشفته عمدًا لتبدو كالإماء وتأمن الأسر، فلما رآها عمرو خرج من خيمته بعد أن غلبه المنظر، فقال في قصيدته التي بدأها بالغزل:

لَـــيْسَ الجَمَـــالُ بِمِئْـــزَرٍ * فَـــاعلَمْ وَإِنْ رُدِّيـــتَ بُـــرْدَا
إنَّ الجَمَـــالَ مَعَـــادِنٌ * ومَنَاقِـــبٌ أَوْرَثْـــنَ مَجْـــدَا
أَعْـــدَدْتُ لِلحَـــدَثَانِ سَـــا * بِغـــةً وَعـــدَّاءً عَلَنْـــدَىٰ
نَهْـــدًا وَذَا شُـــطَبٍ يَقُـــ * ـــدُّ البَـــيْضَ وَالأَبْـــدَانَ قَـــدّا
وَعَلِمْـــتُ أَنِّـــي يَـــوْمَ ذَا * كَ مُنَـــازِلٌ كَعْبًـــا ونَهْـــدَا
قَـــوْمٌ إِذَا لَبِـــسُوا الحَدِيـــ * ـــدَ تَنَمَّـــرُوا حَلَقًـــا وَقِـــدَا
كُـــلُّ امـــرِئٍ يَجْـــرِي إِلَـــىٰ * يَـــوْمِ الهِيَـــاجِ بِمَـــا اســـتَعَدَّا
لمـــا رَأَيْـــتُ نِـــسَاءَنَا * يَفْحَـــصْنَ بِـــالمَعْزَاءِ شَـــدَّا
وَبَـــدَتْ لَمِـــيسُ كَأَنَّهَـــا * بَـــدْرُ الـــسَّمَاءِ إِذَا تَبَـــدَّىٰ
وَبَـــدَتْ مَحَاسِـــنُهَا الَّتِـــي * تَخْفَـــىٰ وَكَـــانَ الأَمْـــرُ جِـــدَّا

فلمَّا فرغ عمرو من تغزله، بدأ في قتال الأعداء، قائلًا في البيت الحادي عشر من القصيدة:

نَازَلْـــتُ كَبْـــشَهُمُ وَلَـــم * أَرَ مِـــنْ نِـــزَالِ الكَـــبْشِ بُـــدَّا

والانتقال من الغزل إلىٰ القتال هو الاقتضاب، وهو اقتضاب له صلة تربطه بما قبله؛ فقد مهَّد له الشاعر بذكره ألفاظ القتال: «منازل»، و«لبسوا الحديد»، و«تنمروا»، و«يوم الهياج». وكلها ألفاظ قتال تضمنها الغزل في أبياته العشرة الأولىٰ من القصيدة. وتمادىٰ في وصف القتال إلىٰ أن قال في آخر بيت من القصيدة، وهو البيت السابع عشر:

ذَهَبَ الَّذِينَ أُحِبُّهُم * وَبَقِيتُ مِثْلَ السَّيْفِ فَرْدَا[1]

والبحتريّ له قصيدة بدأها بالغزل، يقول في مطلعها:

عَذِيرِي فِيكَ مِن لَاحٍ إِذَا مَا * شَكَوْتُ الحُبَّ حَرَّقَنِي مَلَامَا

ويتمادىٰ في غزله؛ إذ يقول في البيتين: التاسع والعاشر:

وَرُبَّتَ لَيْلَةٍ قَدْ بِتُّ أُسْقَي * بِعَيْنَيْهَا وَكَفَّيْهَا المُدَامَا

قَطَعْنَا اللَّيْلَ لَثْمًا وَاعتِنَاقًا * وَأَفْنَيْنَاهُ ضَمًّا وَالتِزَامَا

وفي البيت الثالث عشر، يقول:

فَلَمْ أُحْدِثْ لَهَا إِلَّا وِدَادًا * وَلَم أَزْدَدْ بِهَا إِلَّا غَرَامَا

وفي البيت الرابع عشر انتقل انتقالًا فجائيًا من الغزل إلىٰ مدح خلافة أبي الفضل جعفر المتوكل علىٰ الله، ووصف عهده بالأمن والعدل والسعة، يقول:

خِلَافَةُ جَعْفَرٍ عَدْلٌ وَأَمْنٌ * وَحِلْمٌ لَمْ يَزَلْ يَسَعُ الأَنَامَا[2]

في قصيدة البحتريّ اقتضاب؛ إذ بدأها بالغزل من البيت الأول إلىٰ البيت الثالث عشر، وفي البيت الرابع عشر انتقل إلىٰ المدح. واقتضاب البحتريّ عند الطيب، «محض مفاجئ كل المفاجأة مبتور منقطع الصلة، إلا النغم وإيحاءاته بما قبله»[3].

(١) ديوان الزبيديّ، (ص٧٩-٨٢).

(٢) ديوان البحتريّ، (ص٢٠٠٨-٢٠٠٩).

(٣) المرشد إلىٰ فهم أشعار العرب وصناعتها، (مج٥)، (٤/ ٣٤٤).

والاقتضاب عند الطيب هو الانتقال فجأة من غرض إلىٰ غرض بلا تقديم، وللاقتضاب عنده ضربان: اقتضاب له صلة بما قبله وبما بعده، واقتضاب محض مفاجئ منقطع الصلة إلا بالنغم والإيحاء. والصلة والنغم والإيحاء يراها الطيب علاقة تربط بين أغراض القصيدة.

وبعد تناولي لعلامات نفَس الشاعر بالدراسة والتحليل توصلتُ لمفهوم مختصر لنفَس الشاعر، أحسب أنَّه يبين دلالته ومقصده؛ فهو نوع من أساليب الخطاب الشعري الذي ينتقل فيه الشاعر من مقدمة القصيدة ثم يتخلص إلىٰ غرضها وخاتمتها،بتسلسل وتدرُّج منطقي، تتداعىٰ فيه الصور والمعاني المتشابهة والمتضادة والمتجاورة في ذهن الشاعر عند تصويره للمواقف والمشاهد.

اعتمد الطيب في إيراده للشواهد علىٰ الشعراء المتقدمين والمتأخرين؛ لأنَّه قصد تأصيل نفَس الشاعر والتقعيد له، وإثبات أنَّه عنصر رئيس من عناصر وحدة النَّص الشعري عند المتقدمين والمتأخرين.

ويلحظ الباحث أنَّ الطيب لم يخرج عن دائرة البلاغة والنَّقد في تحديده لعلامات نفَس الشاعر، وما تحمله من مضامين فنية وتعبيرية نفسية. والشعراء لا يتساوون في استعمالهم لهذه العلامات، فكل شاعر له طريقته، وقد يتفرَّد شاعر ما في استخدامه لعلامات معينة، فتصبح بصمة تميِّزه عن غيره، فعلامات نفَس الشاعر تكشف عن أسلوب الشاعر في نصه الشعري، وتبيِّن تميزه عن غيره من الشعراء. وأنَّها ليست من عناصر الوحدة العضوية التي حدَّدها المحدّثون من معاصريه؛ لأنَّها تكون في القصيدة التي تتعدد موضوعاتها وتخلو من الوحدة النفسية.

* * *

خاتمة البحث

بعد تناولي لمحاور البحث بالدراسة والتحليل، توصلتُ إلىٰ مجموعة من النتائج، أبرزها:

- أنَّ هناك اختلافًا بين الطيب ومعاصريه من المحدَثين في مفهوم الوحدة العضوية؛ فعناصرها عند الطيب هي: الوزن والصياغة والأغراض ونفَس الشاعر. أمَّا عند المحدّثين فيقصد بها: «وحدة الموضوع، ووحدة المشاعر، وترتيب الصور والأفكار، والتسلسل في التفكير والمشاعر».

- أنَّ الطيب لم يخرج عن معاني السابقين ومقاصدهم في التسلسل والتدرج؛ أراد التتابع والصعود درجة درجة، وجعل للتسلسل ضربين: الأول فكرة واضحة، والثاني علىٰ سياق عادة الشعراء.

- أنَّ المقابلة ضرب من تداعي المعاني، فالتداعي أعم وأشمل؛ ففيه إثارة قوية تسْتَدْعي كل ما له علاقة بالموقف من صور ومواقف وألفاظ ومعانٍ، فلا يقتصر علىٰ التشابه والتضاد.

- أنَّ الخروج عند الطيب وشيجة تعمل علىٰ «ربط موضوعات القصيدة وتشابك أجزائها علىٰ نحو يزين الكلام في نفْس المتلقي ويزيده حسنًا».

- أنَّ استخدام الشعراء لأساليب المخاطبة وأدواتها، يسهم في تماسك البنية الفنية للنَّص الشعري.

- أنَّ الاقتضاب إن كان ذا صلة بما قبله أو بما بعده في المعنىٰ، أو كان منقطعًا إلَّا من النغم والإيحاء، يُشكِّل علاقة تربط بين أغراض القصيدة.

- أنَّ علامات نفَس الشاعر تكشف عن أسلوب الشاعر، وتبيِّن تميزه عن غيره من الشعراء. وأنَّها ليست من عناصر الوحدة العضوية التي حدَّدها المحدّثون من معاصريه؛ لأنَّها تكون في القصيدة التي تتعدد موضوعاتها وتخلو من الوحدة النفسية.

- أنَّ الطيب في تحديده لعلامات نفَس الشاعر لم يخرج عن المصطلحات البلاغية النَّقدية وأسس الكتابة الموضوعية.

- أنَّ «نفَس الشاعر» طرح جديد، يتطلَّب المزيد من الدراسات المعمَّقة من قِبَل المختصين في المجامع والمراكز والمؤسسات المتخصصة لاعتماده في علم المصطلح.

التوصيات:

من خلال دراستي «نفَس الشاعر» عند الطيب تبين لي أنَّ هناك كثيرًا من الموضوعات التي تحتاج إلىٰ الدراسة والبحث، وأوصي بدراستها والبحث فيها ومنها:

- وحدة القصيدة العربية عند الطيب ما بين التقليد والمعاصرة.
- مصطلح «تداعي المعاني» الدلالة والمقصد عند الطيب أو غيره من الأدباء والنُّقاد.

***

فهرس المصادر والمراجع

(١) الأقصىٰ القريب في علم البيان. التنوخيّ، أبو عبد الله محمد بن محمد بن محمد بن عمرو، ط١، مطبعة السعادة، القاهرة، مصر، ١٣٢٧ه.

(٢) أنماط التداعي الطليق في قصة (ساعة الكوكو) القصيرة من مجموعة (كان ما كان). حسن لمراسكي وفاطمةخرميَّان، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد٢٤، جامعة تشرين، سوريا. وجامعة سمنان، إيران، ٢٠١٧م.

(٣) الإيضاح في علوم البلاغة: المعاني والبيان والبديع. الخطيب القزوينيّ، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ٢٠٠٣م.

(٤) البحث البديعي في كتاب «المرشد إلىٰ فهم أشعار العرب وصناعتها» لعبد الله الطيب المجذوب. العوفيّ، سعد بخت عمران، (رسالة ماجستير)، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرىٰ، ١٣٢٩-١٤٣٠هـ.

(٥) البديع في نقد الشعر. أسامة بن منقذ، تحقيق: أحمد أحمد بدوي، وحامد عبد المجيد، مطبعة مصطفىٰ البابي الحلبيّ وأولاده، القاهرة، مصر، ١٩٦٠م.

(٦) البلاغة الاصطلاحية. قلقيلة، عبده عبد العزيز، ط٣، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ١٩٩٢م.

(٧) البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل. أبو علي، محمد بركات حمدي، ط١، دار البشير، عمان، الأردن، ١٩٩٢م.

(٨) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن. المصريّ، ابن أبي الإصبع، تحقيق: حفني محمد شرف، طبعة لجنة إحياء التراث الإسلامي، المملكة المتحدة، ١٩٦٣م.

(٩) الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور. ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله بن محمد، تحقيق: مصطفىٰ جواد وجميل سعيد، طبعة المجمع العلميّ العراقيّ، بغداد، العراق، ١٩٥٦م.

(١٠) حدائق السحر في دقائق الشعر. الوطواط، رشيد الدين محمد عمري، ط٢، المطابع الأميرية، القاهرة، مصر، ٢٠٠٩م.

(١١) خزانة الأدب وغاية الأرب. ابن حجة الحمويّ، تقي الدين أبو بكر علي بن عبد الله، تحقيق: صامل شعيتو، ط١، دار ومكتبة الهلال، بيروت لبنان، ١٩٨٧م، ج١.

(١٢) الخطابة. أرسطو طاليس، الترجمة العربية القديمة، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ١٩٥٩م.

(١٣) ديوان ابن الجهم. علي بن الجهم، تحقيق: خليل مراد، ط٢، مطبعة لجنة التراث العربي، بيروت، لبنان، ١٩٨٠م.

(١٤) ديوان ابن كلثوم. أبو عبّاد عمرو بن كلثوم، تحقيق: إميل بديع يعقوب، ط٢، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ١٩٩٦م.

(١٥) ديوان امرؤ القيس. جندح بن حجر، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٥، دار المعارف، القاهرة، مصر، ١٩٩٠م.

(١٦) ديوان البحتريّ. أبو عبادة الوليد بن عبيد، تحقيق: حسن كامل الصيرفيّ، ط٣، دار المعارف، القاهرة، مصر، ١٩٦٣م.

(١٧) ديوان الزبيديّ. عمرو بن معد يكرب، ط٢، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، سوريا، ١٩٨٥م.

(١٨) ديوان السعديّ. سلامة بن جندل، تحقيق: فخر الدين قباوة، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٨٧م.

(١٩) ديوان الشنفرى. عمرو بن براق، ط٢، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ١٩٩٦م.

(٢٠) ديوان الطائيّ. حبيب بن أوس، طبعة نظارة المعارف العمومية، القاهرة، مصر، ١٩٧٣م.

(٢١) ديوان الفحل. علقمة بن عبدة بن النعمان، ط١، دار صادر، بيروت، لبنان، ١٩٩٦م.

(٢٢) ديوان المتنبي. أبو الطيب أحمد بن الحسين، دار بيروت، لبنان، ١٩٨٣م.

(٢٣) ديوان المثقب العبديّ. العائذ بن محصن، تحقيق: حسن كامل الصيرفيّ، ط١، معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية، ١٩٧١م.

(٢٤) ديوان المزنيّ. زهير بن أبي سلمىٰ، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٨٨م.

(٢٥) ديوان النابغة الذبيانيّ. زياد بن معاوية، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٢، دار المعارف، القاهرة، مصر، ١٩٨٥م.

(٢٦) ديوان تأبط شرًا. ثابت بن جابر، تحقيق: علي ذي الفقار شاكر، ط١، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ١٩٨٤م.

(٢٧) السَّبْعُ المعلقات: دراسة أسلوبية. عبد الله الخضر حمد، دار القلم، بيروت، لبنان، ٢٠١٧م.

(٢٨) سر الفصاحة. الخفاجيّ الحلبيّ، أبو محمد عبد الله بن محمد، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٨٢م.

(٢٩) شرح ابن عقيل علىٰ ألفية ابن مالك. ابن عقيل، بهاء الدين عبد الله، ط١، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ٢٠٠٩م.

(٣٠) شرح ديوان الحماسة لأبي تمام. التبريزيّ، أبو زكريا يحيىٰ بن علي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ٢٠٠٠م.

(٣١) شرح ديوان الحماسة لأبي تمام. المرزوقيّ، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ٢٠٠٣م، ج١.

(٣٢) الشعر والشعراء. ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم، تحقيق: أحمد محمد شاكر، ج١، دار الذخائر، ١٩٧٦م.

(٣٣) عبد الله الطيب والصور البيانية في شعره، نصر الدين إبراهيم أحمد حسين وموسىٰ سعيد إدريس، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية- الجامعة الإسلامية بماليزيا، العدد الخاص، ٢٠١٦م.

(٣٤) علي الطنطاويّ (كانَ يومَ كنتُ): صناعة الفقه والأدب.آل مريع، أحمد بن علي، ط٣، مكتبة العبيكان، الرياض، المملكة العربية السعودية، ٢٠١٣م.

(٣٥) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. القيروانيّ، أبو علي الحسن بن رشيق، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٥، دار الجيل، بيروت، لبنان، ١٩٨١م، ج٢.

(٣٦) فنون بلاغية: البيان. أحمد مطلوب، البديع، ط١، دار البحوث العلمية، الكويت، ١٩٧٥م.

(٣٧) الفوائد المشوق إلىٰ علوم القرآن وعلم البيان. ابن قيم الجوزية، شمس الدين أبو عبد الله، ط١، مطبعة السعادة، القاهرة، مصر، ١٣٢٧هـ.

(٣٨) في النَّقد الأدبي. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ١٩٧٢م.

(٣٩) قضايا الشعر العربي الحديث. عبد الله الخضر حمد، دار القلم، بيروت، لبنان، ٢٠١٧م.

(٤٠) قواعد الشعر. ثعلب، أبو العباس أحمد، ط١، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ١٩٩٦م.

(٤١) الكاشف في تحليل النُّصوص الأدبية. محمد الزين زروق، ط٣، مكتبة الرشد، المملكة العربية السعودية، الرياض، ١٤٣٠هـ.

(٤٢) الكافي في العروض والقوافي. التبريزيّ، أبو زكريا يحيىٰ بن علي، تحقيق: الحساني حسن عبدالله، ط٣، مطبعة الخانجيّ، القاهرة، مصر، ١٩٩٤م.

(٤٣) كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر. أبو هلال العسكريّ، الحسن بن عبد الله بن سهل، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط٢، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ١٩٧١م.

(٤٤) كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم. التهانويّ، محمد بن علي الفاروقيّ، تحقيق: علي دحروج، ط١، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ١٩٩٦م، ج١.

(٤٥) لسان العرب. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، دار عالم الكتب، الرياض، المملكة العربية السعودية، ٢٠٠٣م، مج٤، ج٨.

(٤٦) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله بن محمد، تحقيق: أحمد الحوفيّ وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، (د. ت)، القسم الثالث.

(٤٧) مخاطبة الطير في الشعر العربي حتىٰ نهاية القرن الخامس الهجري. الهاشميّ، حمد بن علي، (رسالة ماجستير)، جامعة أم القرىٰ، كلية اللغة العربية، قسم اللغة العربية، فرع الأدب والبلاغة والنَّقد، الفصل الدراسي الثاني، ١٤٣٥هـ.

(٤٨) المرشد إلىٰ فهم أشعار العرب وصناعتها. عبد الله الطيب، ط٢، مطبعة حكومة الكويت، ١٩٩٠م، مج٥، ج٥.

(٤٩) المصباح في المعاني والبيان والبديع. ابن الناظم، بدر الدين بن مالك، تحقيق: حسني عبدالجليل يوسف، ط١، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ١٩٨٩م.

(٥٠) معجم البلدان. الحمويّ، أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله، تحقيق: فريد بن عبد العزيز الجنديّ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٩٠م، ج٥.

(٥١) معجم الرائد. جبران مسعود، ط٧، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ١٩٩٢م.

(٥٢) المعجم الفلسفي. جميل صليبيا، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ١٩٨٢م، ج١.

(٥٣) معجم اللغة العربية المعاصرة. أحمد مختار عمر، ط١، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ٢٠٠٨م، مج٣.

(٥٤) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها. أحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلميّ العراقيّ، بغداد، العراق، ١٩٨٣م، ج١، ج٣.

(٥٥) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ١٩٨٤م.

(٥٦) المعجم المفصل في علوم البلاغة: البديع والبيان والمعاني.إنعام فوَّال عكاويّ، ط٢، دار الكتب العلمية،بيروت، لبنان، ١٩٩٦م.

(٥٧) المعجم الوسيط. مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ط٤، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ٢٠٠٤م.

(٥٨) مفتاح العلوم. السكاكيّ، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٨٧م.

(٥٩) مقارنات عبد الله الطيب الأدبية في كتابه: المرشد إلىٰ فهم أشعار العرب وصناعتها. محمد موسىٰ البلولة، مجلة دار العلوم، كلية دار العلوم – جامعة القاهرة، العدد٩٧، ٢٠١٦م.

(٦٠) المنجد في اللغة العربية المعاصرة.كميل إسكندر حشيمة وآخرون، ط٢، دار المشرق، بيروت، لبنان، ٢٠٠١م.

(٦١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء. القرطاجنيّ، أبو الحسن حازم، تحقيق: محمد الحبيب بلخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ١٩٨٦م.

(٦٢) الموازنة بين شعر البحتريّ وأبي تمام. الآمديّ، أبو القاسم بن بشر، تحقيق: السيد أحمد صقر، ط٤، دار المعارف، القاهرة، مصر، ١٩٩٤م، ج٢.

(٦٣) موسوعة مشاهير العالم.ج.ج باكسون، ط١، دار الصداقة العربية، بيروت، لبنان، ٢٠٠٢م، ج٢.

(٦٤) نظرية المعنىٰ الكلي بين أفلاطون وأرسطو. حمادة أحمد علي، ط١، دار نور للنشر والتوزيع، (د.ت)، ج١.

(٦٥) النَّقد الأدبي الحديث. محمد غنيميّ هلال، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، لبنان، ١٩٧٣م.

(٦٦) نقد الشعر. قدامة بن جعفر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجيّ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د. ت).

(٦٧) نيل الأوطار شرح منتقىٰ الأخبار من أحاديث سيد الأخيار. الشوكانيّ، محمد بن علي بن محمد، طبعة وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف، المملكة العربية السعودية، ١٤٣١هـ-٢٠١٠م، ج٢.

(٦٨) نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز. الرازيّ، الإمام فخر الدين محمد بن عمر، تحقيق: نصر الله حاجي، ط١، دار صادر، بيروت، لبنان، ٢٠٠٤م.

(٦٩) الوساطة بين المتنبي وخصومه. الجرجانيّ، القاضي علي بن عبد العزيز، تحقيق: محمد أبي الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاويّ، ط مطبعة عيسىٰ البابيّ الحلبيّ وشركاه، القاهرة، مصر، ١٩٦٦م.

***